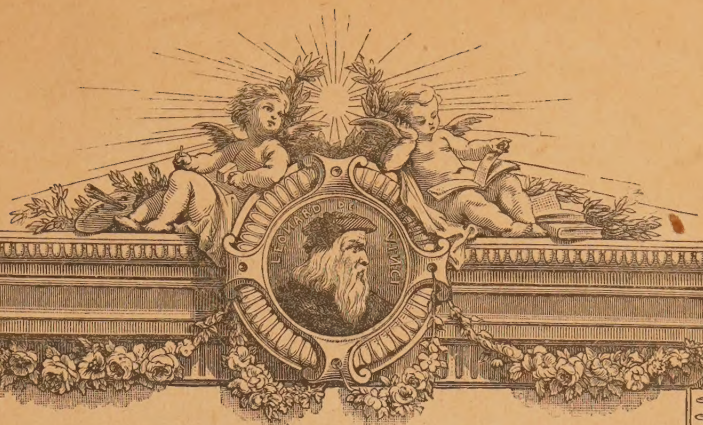


N
2
G3



GAZETTE
des
BEAUX-ARTS

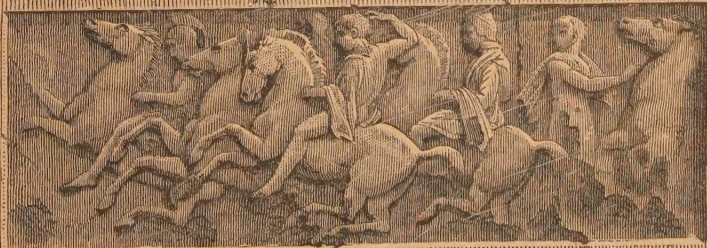
Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

8, RUE FAVART, 8

1900



HERVY DEL.

L. CHATON

517^e Livraison.

3^e Période. Tome Vingt-quatrième.

1^{er} Juillet 1900.

Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVRAISON DU 1^{er} JUILLET 1900

TEXTE

- I. PROMENADE A L'EXPOSITION, par M. Gustave Geffroy.
- II. BURNE-JONES (1^{er} article), par M^{me} Julia Cartwright.
- III. LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — L'ARCHITECTURE (3^e et dernier article), par M. Lucien Magne.
- IV. LE SALON DE 1900 (3^e et dernier article), par M. Jules Rais.
- V. LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART FRANÇAIS : LES MONNAIES ET LES SCEAUX, par M. M. Prou.
- VI. CORRESPONDANCE D'ITALIE : UNE EXPOSITION DE MAÎTRES ANCIENS A FLORENCE, par M. B. Berenson.
- VII. BIBLIOGRAPHIE : Catalogo historico-descriptivo de la Real Armeria de Madrid (C^{te} de Valencia), par M. Maurice Maindron.

GRAVURES

- L'Exposition Universelle de 1900 : Perspective du pont Alexandre III et de l'Esplanade des Invalides; Perspective de la Seine, vue prise du pont Alexandre III; Perspective de la Seine, vue prise du pont des Invalides; Vue sur le Trocadéro prise de la tour Eiffel; Parc et palais du Champ-de-Mars; Les Puissances étrangères, au quai d'Orsay.
- Œuvres de Burne-Jones : Le Matin de la Résurrection, en tête de page; Portrait de l'artiste, par M. Watts, en lettre; Le Dernier jour de la Création (app. à M. Alexandre Henderson); L'Escalier d'or (app. à lord Battersea); Portrait de lady B...
- Laus Veneris*, par Burne-Jones (app. à sir William Agnew) : héliogravure Chauvet, tirée hors texte. (Publiée avec l'autorisation de la « Société photographique », Paris, Berlin.)
- Pygmalion et Galatée*, par Burne-Jones (app. à M. John Middlemore) : héliogravure Chauvet, tirée hors texte. (Publiée avec l'autorisation de la « Société photographique », Paris, Berlin.)
- L'Exposition Universelle de 1900 : Une des deux grandes serres, par M. Gautier, en tête de page; La Porte monumentale de l'Exposition, par M. Binet; Pied d'un mât de la Porte monumentale; Détail de l'arc de la Porte monumentale; Le Pavillon de la Ville de Paris, par M. Gravigny; Le Pavillon des Congrès (fragments), par M. Mewes; Clef de l'arc de la Porte monumentale de l'Exposition, en cul-de-lampe.
- Salon de 1900 : La Sainte Famille fuyant de Bethléem, par M. Amédée Buffet; La Jeune malade, par M. H. d'Estienne; Portrait de M^{lle} A. H., par M^{lle} Beaury-Saurel; Expulsés, par M. Victor Marec; Beauté, par M. Henri Martin.
- La Dame à la houlette*, par Largillière (app. à M. Deutsch) : gravure au burin, par M. C. Coppier, tirée hors texte.
- L'Exposition rétrospective de l'Art français : Statère d'or de Philippe II, roi de Macédoine (359-336 av. J.-C.); Statère d'or des Arvernes; Statère d'or des Redones; Monnaie d'or de l'empereur Postume (257-267 après J.-C.); Revers du médaillon d'or de l'empereur Constantin frappé à Trèves; Tiers de sol d'or frappé à Cahors (v^{ie} siècle); Ecu d'or de saint Louis (après 1254); Gros tournois de saint Louis (après 1254); Teston de Louis XII (1497-1515); Essai de teston de François I^{er}, attribué à Matteo del Nassaro; Franc de Charles X, roi de la Ligue (1590); Pièce de dix louis d'or, de Louis XIII, par Jean Varin (1640); Louis au bandeau, de Louis XV (1740).
- Pietà, par Carlo Crivelli (coll. Panciatichi, Florence); Madone, par Alessio Baldovinetti (ibid.); Jésus et saint Jean-Baptiste enfants, bas-relief par Desiderio da Settignano (coll. du marquis G. Nicolini, Florence).
- Armures de l'Armeria Real de Madrid : Bande gravée tirée d'une armure exécutée par Colman le vieux, en tête de page; Dague et épée figurées dans l'inventaire de Charles-Quint, en lettre; Armure du roi de Portugal Sébastien I^{er}, par l'Allemand Peffenhauser (vers 1570); Motif tiré d'une rondache de Philippe II exécutée par Colman d'Augsbourg, en cul-de-lampe.

*La gravure : La Dame à la houlette sera visée
dans un article ultérieur.*

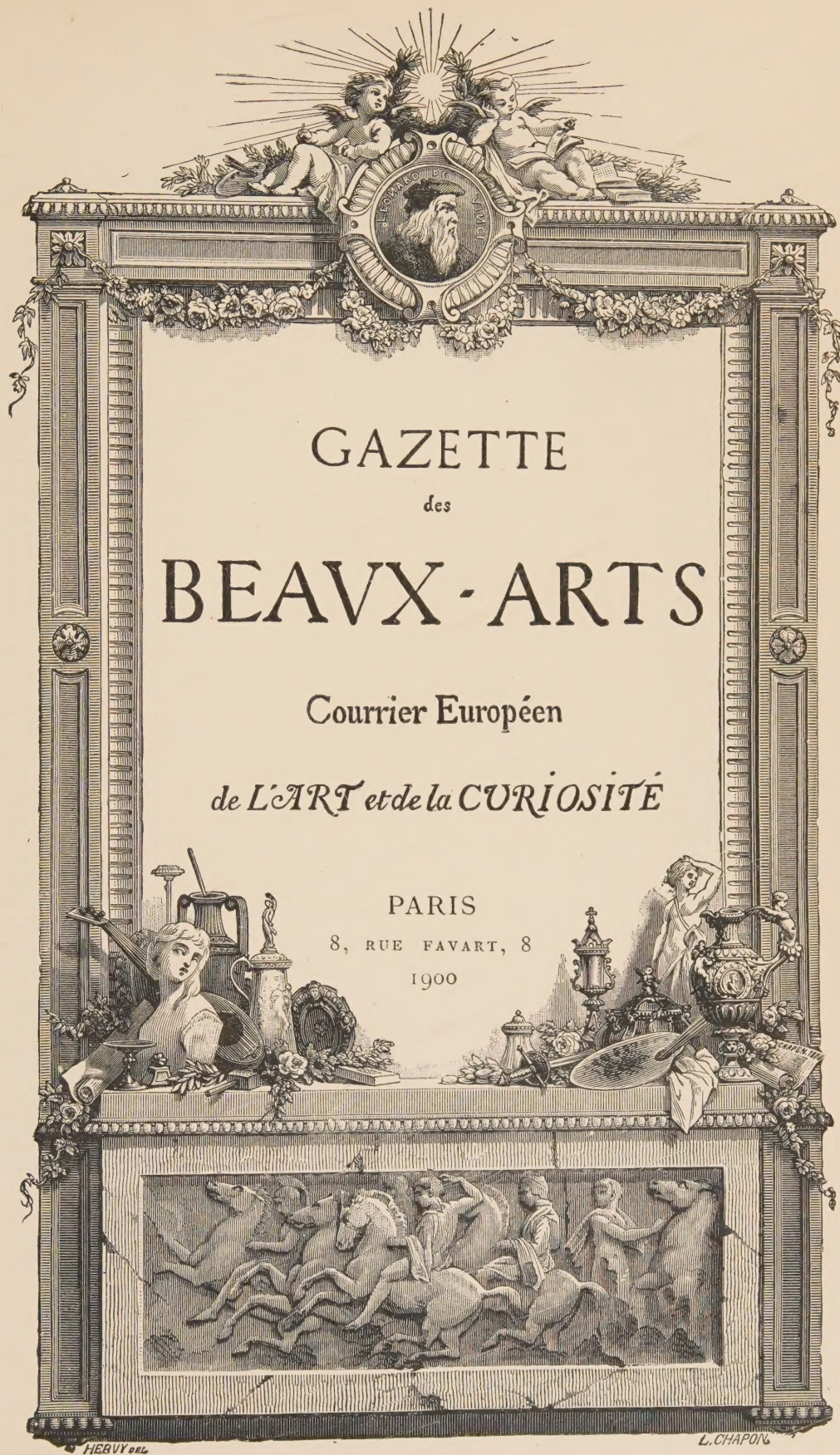
GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

QUARANTE-DEUXIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE
TOME VINGT-QUATRIÈME

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT

12, RUE GODOT-DE-MAUROI, 12

Tous droits de reproduction et de traduction réservés.



GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ


PARIS

8, RUE FAVART, 8

1900

HEBVY del.

L. CHAPON



Digitized by the Internet Archive
in 2023



PROMENADE A L'EXPOSITION

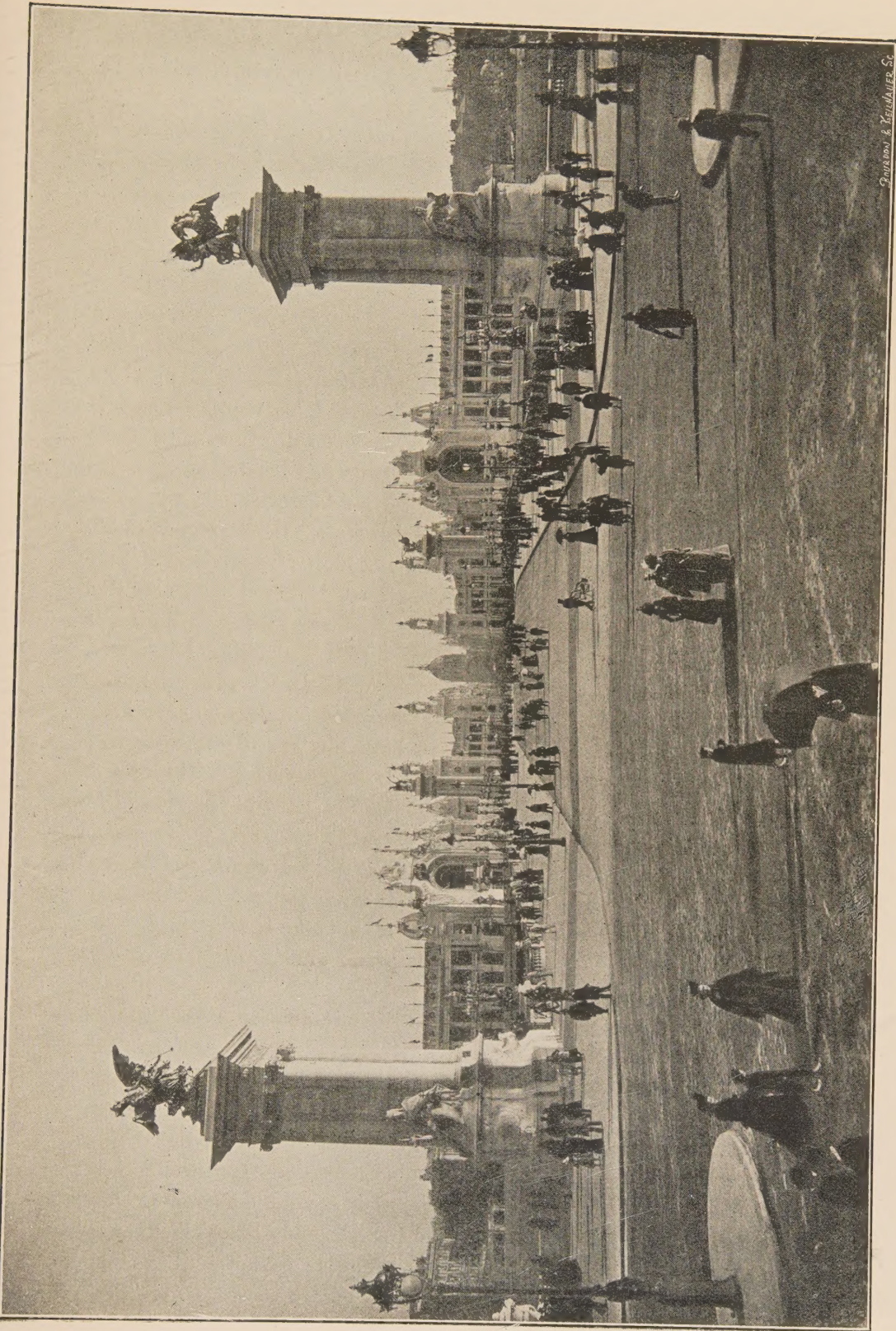
Au mois d'avril, l'Exposition était seulement inaugurée, à peine ouverte, et pendant une partie du mois de mai, nombre de quartiers de la ville nouvelle restèrent encore à l'état provisoire. Aujourd'hui, tout est terminé, toutes les galeries, tous les pavillons, sont accessibles au public. On peut accomplir une promenade d'ensemble sans se heurter à un tas de gravats ou à une porte close. Ce sera l'occasion, non pas d'un dénombrement complet, ni d'une étude des sections qui ressortissent aux beaux-arts et qui sont parcourues et étudiées ici en détail, mais d'un arrêt devant quelques spectacles et de la mise au point de quelques opinions.

I

Tout d'abord, sans tenir compte des divers essais qui furent faits à Paris depuis l'exposition industrielle

de 1798, il sied de rappeler ici que l'exposition actuelle est la cinquième exposition internationale entreprise par la France. La première eut lieu en 1855, au Palais de l'Industrie et dans les baraquements du Cours-la-Reine : elle occupa 168.000 mètres carrés, réunit environ 24.000 exposants et reçut environ 5 millions de visiteurs. La seconde, celle de 1867, se tint au Champ-de-Mars sur 450.000 mètres carrés de superficie, où prirent place 50.000 exposants, et compta 11 millions de visiteurs. La troisième, celle de 1878, qui joignit le Trocadéro au Champ-de-Mars, n'occupa pourtant (selon les chiffres officiels) que 420.000 mètres de surface, avec à peu près le même nombre d'exposants, 52.000, mais le chiffre des visiteurs monta de 11 millions à 16 millions. Enfin, l'Exposition de 1889, qui annexa l'Esplanade des Invalides au Champ-de-Mars et au Trocadéro, occupa 700.000 mètres carrés, eut un nombre d'exposants qui monta à plus de 60.000, et un nombre de visiteurs qui atteignit entre 25 et 32 millions, pour prendre les deux chiffres les plus éloignés des diverses statistiques. Pour 1900, la surface occupée égale à peu près un million de mètres carrés, le Cours-la-Reine, l'emplacement du Palais de l'Industrie et les berges de la Seine ajoutées à l'Esplanade des Invalides, au Champ-de-Mars et au Trocadéro.

Faut-il inscrire ici, enfermer dans un alinéa, comme on scelle des pièces de monnaies sous la première pierre d'une construction, quelques-uns des noms de ceux qui ont contribué à édifier l'Exposition ? Donc, M. Émile Loubet étant président de la République française, M. Waldeck-Rousseau président du Conseil des ministres, M. Alexandre Millerand ministre du Commerce, M. Georges Leygues ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, avec M. Henry Roujon directeur des Beaux-Arts, M. Pierre Baudin ministre des Travaux publics, après d'autres présidents et ministres qui avaient assisté à l'éclosion et au développement de l'idée, l'œuvre fut achevée sous la direction de M. Alfred Picard, commissaire général, de M. Delaunay-Belleville, directeur général de l'exploitation, de M. Stéphane Dervillé, directeur général adjoint, de M. Bouvard, directeur des services d'architecture, de M. Grison, directeur des finances, de M. Henri Chardon, secrétaire général. Et il serait injuste de ne pas ajouter à cette liste tout au moins M. Émile Molinier, organisateur de l'Exposition rétrospective du Petit Palais, et M. Roger Marx, organisateur de la Centennale du Grand Palais, tous deux représentants et interprètes de com-



Delvaux & Veilacher & Co.

PERSPECTIVE DU PONT ALEXANDRE III ET DE L'ESPLANADE DES INVALIDES

Cliché Nourdeni frères.

missions dont l'énumération et la composition très étendues ne peuvent figurer dans ces pages.

Pour la place occupée par les *Beaux-Arts* à l'Exposition de 1900, elle est surtout définie par la nomenclature du groupe II, classes 7 à 10, qui se subdivisent en peintures, cartons, dessins, aquarelles, pastels, gravures à l'eau-forte, au burin, à la pointe-sèche, lithographies, architecture, sculpture, gravure en médailles et sur pierres fines. Mais il est trop évident que la présentation est ainsi incomplète, et qu'il faut se reporter tout d'abord au groupe XII, classes 66 à 75, qui comprend la *Décoration et le mobilier des édifices publics et des habitations*, c'est-à-dire les décorations fixes en marbre, la sculpture monumentale, la ferronnerie, la serrurerie, la mosaïque, la céramique, le vitrail, le papier peint, le cuir, les meubles, les tapis, les tapisseries, les étoffes d'ameublement, les cristaux et les verreries, les appareils d'éclairage, etc. Ce n'est pas tout. Le groupe XIII, classes 76 à 85, qui réunit les *Fils, Tissus et Vêtements*, doit être également parcouru. De même que le groupe XV, classes 92 à 101, consacré aux *Industries diverses*, parmi lesquelles l'orfèvrerie, la joaillerie, la bijouterie, le bronze, la fonte, la ferronnerie d'art. Et voici encore, si nous remontons la liste, le groupe VIII, classes 43 à 48 : *Horticulture et Arboriculture*, où doit se faire l'étude d'un art aussi important que l'architecture, avec lequel, à vrai dire, il se confond : l'art des parcs et des jardins. Et laisserons-nous de côté le groupe III, classes 11 à 28 : *Instruments et procédés généraux des lettres, des sciences et des arts*, parmi lesquels sont classés la typographie, les impressions diverses, la photographie, la librairie, la reliure, l'affiche, les instruments de musique, l'art théâtral ? Enfin, est-il possible de négliger le groupe I, classes 1 à 6 : *Éducation et Enseignement*, qui comprend tout naturellement l'enseignement artistique ?

Le plan, on le voit, est vaste, l'étude doit se disséminer, le promeneur doit courir des deux Palais aux Invalides, du Champ-de-Mars au Trocadéro, et, chemin faisant, explorer les deux berges de la Seine. Car tout n'a pas été dit en suivant les indications du programme officiel : il reste les pavillons des Nations, où l'on trouve, avec des expositions de produits modernes, des expositions rétrospectives comme celles de l'Allemagne, nous faisant les honneurs de la collection française de Frédéric le Grand, — de l'Angleterre, exposant avec un goût parfait, dans un intérieur savamment aménagé,



PERSPECTIVE SUR LA SEINE, VUE PRISE DU PONT ALEXANDRE III

Cliché Neurdein frères.

ses maîtres du xviii^e siècle et du commencement du xix^e siècle, — de la Hongrie, étalant d'un bel orgueil les trophées et les trésors de son passé, — de l'Espagne, qui nous montre sans contredit, je crois, les œuvres les plus belles, les plus émouvantes de l'Exposition, ces tapisseries flamandes qui ont arraché à tout le monde le même cri d'admiration, — du Cambodge et des Indes néerlandaises, où les moulages de statues et de bas-reliefs sont de la plus pure, de la plus ingénue beauté sculpturale, — du Japon, qui nous révèle généreusement les œuvres inconnues jusqu'à présent de l'Europe et cachées, même là-bas, avec un soin jaloux... L'art est partout, on le voit, et il faut le chercher et le découvrir partout.

II

Au premier moment, à peine l'inauguration faite, nombre de jugements furent durement défavorables, et la ville de plâtre, préparée pendant quatre ans pour une durée de six mois, fut proclamée d'une exécution inférieure en regard de l'œuvre de 1889. On ne retrouvait pas la nouveauté et la hardiesse des constructions de fer d'il y a onze ans. C'était un recul, une reprise offensive de l'architecture de style composite, un mélange de grec, de Louis XV, de Louis XVI et d'Art nouveau. Il reste, à mon avis, quelque chose de motivé de ce premier jugement, mais il faut dire tout de suite qu'une sorte d'amnistie a été prononcée, et que les critiques les plus hostiles se sont consolés en songeant au caractère éphémère des murailles fragiles, des clochetons, des campaniles, des façades ajourées et peintes. Mais n'anticipons pas ; commençons par le commencement, entrons par la porte.

La porte principale, c'est la porte Binet, surmontée du malencontreux mannequin de *La Parisienne*. Je n'ai pas à m'y arrêter pour décrire et juger l'architecture, je n'ai qu'à me préoccuper des entours, qu'à dire l'allée ombreuse du Cours-la-Reine, peuplée de statues, colorée et parfumée de fleurs. Il est une autre entrée à l'Exposition, proche la place de la Concorde, que l'on a bien fait, par contre, de ne pas surcharger d'un arc monumental. C'est l'entrée des Champs-Élysées. L'inconvénient aurait été grand de cacher la perspective de la large voie Nicolas II, tracée entre le Grand et le Petit Palais, du pont Alexandre III, de l'avenue qui aboutit aux Invalides. Là où il y a maintenant ce grand espace vide fut autrefois — on peut dire *autrefois* — le Palais de l'Industrie. Jusqu'au



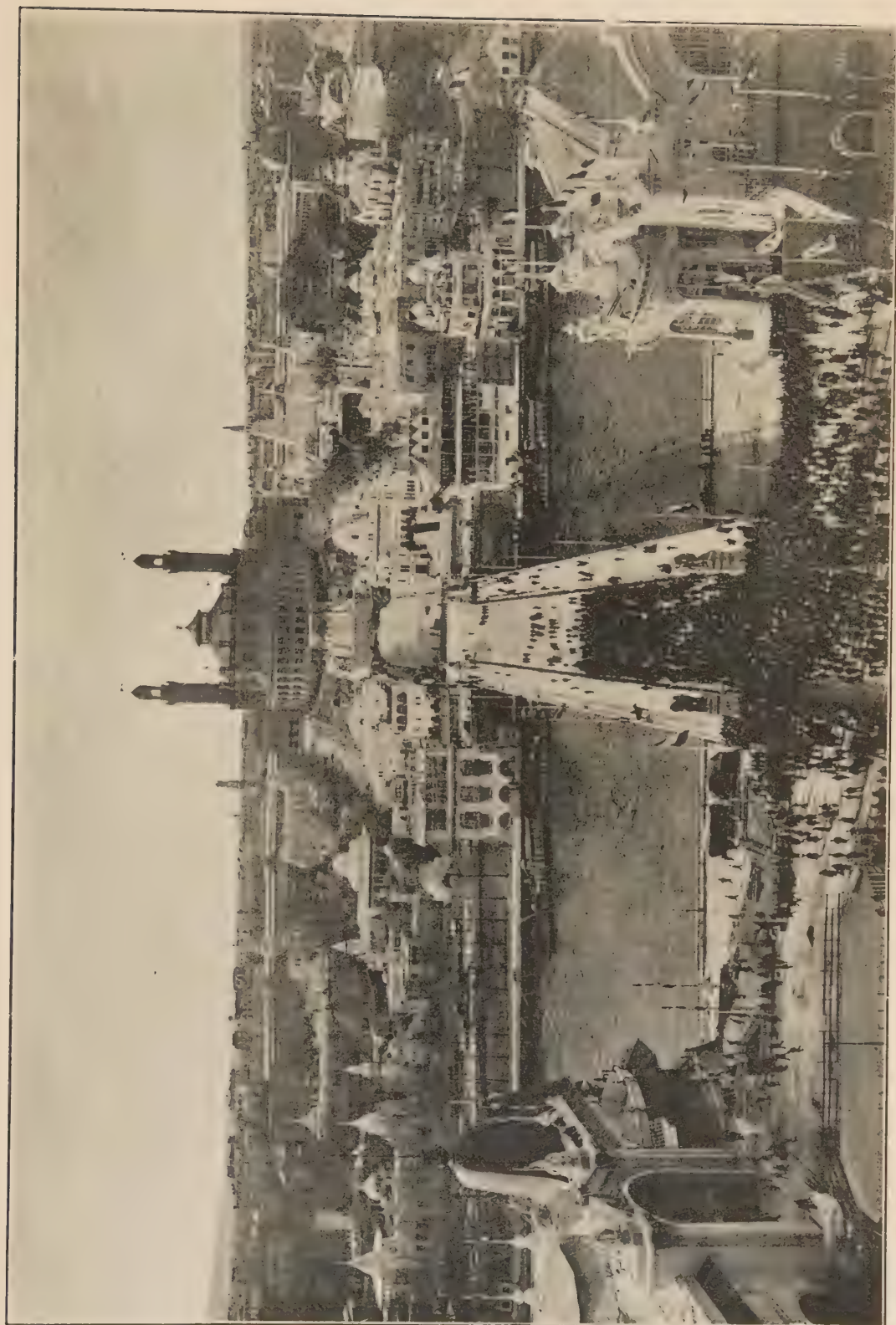
PERSPECTIVE DE LA SEINE, VUE PRISE DU PONT DES INVALIDES

Cliché Neurdein frères.

dernier instant, presque jusqu'au jour de l'inauguration, on a vu à cette place la grande porte du monument de 1855, flanquée de deux fragments de l'ancien corps de bâtiment. C'était une ruine, une carcasse, qui semblait survivre à quelque scène de désolation, ville prise d'assaut, tremblement de terre, incendie. Derrière, une poussière que l'on pouvait prendre pour de la fumée, une agitation d'hommes et de chevaux, des palais blancs qui s'élevaient, un mouvement hâtif, un aspect de décor de théâtre. Cette carcasse branlante, maintenue debout, du Palais de l'Industrie, ces palais neufs qui paraissaient s'édifier au coup de sifflet d'un régisseur, c'était le provisoire de 1855 faisant place, après un demi-siècle, au définitif de 1900. Cette vieille porte, par laquelle avaient défilé tant d'espoirs, tant de gloires, tant de misères, tant de personnages en représentation, c'était elle qui donnait accès à l'Exposition nouvelle, à l'Exposition suprême, la dernière du xix^e siècle.

Lorsqu'elle fut abattue, ce qu'on aperçut tout d'abord de nouveau, d'inattendu, de magnifique, dans l'écart des deux bâtiments neufs, — ce fut le ciel, l'étendue de l'éther, l'air fluide, infini, où voguent les lourdes escadres des nuées, où passent et se dissolvent des fragments de nuages, comme des voiles blanches et roses qui se perdraient à l'horizon. Nous aurons là, désormais, de merveilleux mirages, des apparitions de terres lointaines, de continents baignés d'eau féérique, d'îles d'or, nous verrons des chevaux blancs bondir dans l'écume, des naissances de Vénus, des chars trainés par des tritons, escortés de sirènes, où la déesse se dressera, son corps de marbre à demi-voilé sous sa chevelure dorée par le soleil. Nous verrons là ce que nous voudrions, la plus belle fantasmagorie de formes, le plus beau dessin qui soit, dense, délié, toujours défait et sans cesse se recomposant en images nouvelles.

Sous ce ciel, après le mois d'octobre, le spectacle changera encore. Les deux palais nouveaux resteront, et le pont, et les jardins, les pelouses, les massifs de fleurs. Mais, sur la rive gauche, toutes les constructions plâtreuses s'effondreront, et l'on verra apparaître en son entier la belle ligne des Invalides, la façade sombre, la haute porte, la lueur d'or du dôme. Tout le monde se promet une fête des yeux ce jour-là, et tout le monde a sûrement raison. Paris a possédé cette beauté avant la construction du Palais de l'Industrie, au temps du carré Marigny, Il va la recouvrer, et c'est justice. La conception architecturale actuelle s'annonce donc comme supérieure à celle qui vient de disparaître, car c'est un grand art que celui de la



VUE PANORAMIQUE DU TROCADÉRO PRISE DE LA TOUR EIFFEL

Cliché Neurdein frères.

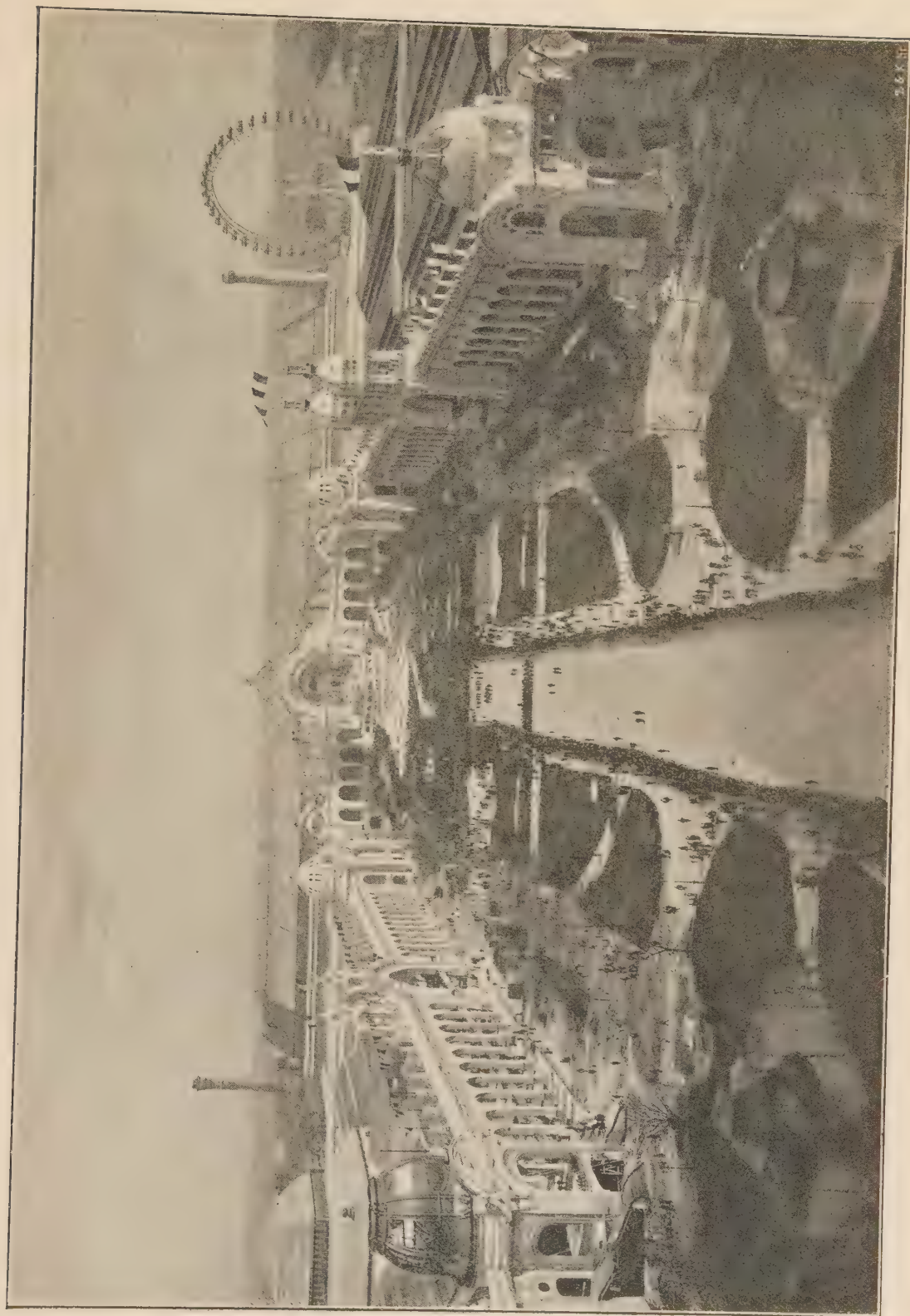
perspective, qui ménage les points de vue et compose les paysages.

Des palais neufs je ne dirai rien, sinon que l'opinion se montre décidément rebelle à la construction incohérente du Grand Palais, tandis qu'elle a compris et admis d'emblée la disposition, d'ailleurs fort claire, qui fait de l'intérieur du Petit Palais un musée modèle. Pour le style de ces édifices nouveaux, destinés à durer, l'examen en a été confié ici à M. Lucien Magne, comme l'examen de toutes les constructions éphémères qui peuvent renseigner sur le goût d'une race, l'esprit d'une nation, le talent d'un artiste. De même, je contourne les sujets qui seront traités en détail par nos savants collaborateurs. Ce sont MM. André Michel, Georges Lafenestre, Léonce Bénédict, Maurice Tournoux, qui étudient les peintures, les dessins et les aquarelles de la Centennale et de la Décennale. C'est M. Eugène Guillaume qui s'est chargé de dresser le bilan de la sculpture. La gravure est le lot de MM. Hédiard, Auguste Marguillier et Raymond Bouyer. Le médaillon est attribué à M. Charles Saunier. L'Exposition rétrospective de l'Art français aura pour commentateurs MM. Salomon Reinach, Émile Molinier, Frantz Marcou. Les Arts industriels relèvent de M. Roger Marx, dans leur ensemble, sans que certaines études spéciales soient pour cela négligées : c'est ainsi que les armes et les armures seront étudiées par M. Maurice Maindron, la tapisserie et les tissus par MM. J.-J. Guiffrey. L'art oriental a été confié à M. H. Cordier; l'art japonais, à M. E. Hovelacque; l'exposition rétrospective de la Hongrie, à M. de Radisics; l'exposition rétrospective du pavillon de la Ville de Paris, à M. le baron Roger Portalis.

III

Que reste-t-il, après ces sujets énumérés? Il ne reste rien, et il reste tout. Il reste le décor, l'atmosphère, la foule, il reste l'esprit général qui flotte à travers et au-dessus de tout cela, il reste l'opinion que chacun doit se faire, ou, si l'on veut, le résumé à extraire d'un tel amoncellement d'aspects disparates, plaisants ou choquants, pittoresques au total. Il reste l'impalpable, l'invisible, la force universelle qui a mis toutes ces activités en mouvement et en ordre.

L'Exposition universelle est certainement une magnifique mise en scène des productions d'art et de science du XIX^e siècle. Tout ce qui est visible ou perceptible d'une façon quelconque par les sens, tout ce qui peut être vu, entendu, touché, nous apparaît là, des



PARC ET PALAIS DU CHAMP-DE-MARS

Cliché Neurdein frères

deux Palais à l'Esplanade des Invalides, et du Trocadéro au Champ-de-Mars, en un classement bariolé et amusant, qui est à la fois le résumé d'une époque et de l'univers.

Le commerce aligne ses boutiques, l'industrie expose ses produits. Les architectures développent leurs lignes, renseignent sur les goûts, sur les mœurs, sur les organisations sociales, par la disposition et l'ornementation des palais, des temples, des maisons, des cabanes. Les machines fonctionnent dans les immenses galeries équilibrées et grandioses, plus spacieuses et plus élevées que les nefs des plus gigantesques cathédrales. L'art de tous les temps resplendit sous les vitrines en objets précieux, orne les murailles de tapisseries aux harmonies grandioses et sereines, inscrit dans les cadres des paysages délicieux et des figures pensives qui fixent la vie d'un moment. Et l'énorme foule, venue de partout, passe devant tout, circule, s'arrête, parle, rit, admire, songe. C'est un tableau d'humanité, une sorte de marché fabuleux, où toutes les nations font échange, où toutes les denrées de l'utilité et de l'intelligence ont cours.

L'Exposition universelle est-elle ainsi complète ? Certains répondront non, croiront demander l'impossible aux organisateurs et aux commissaires, les sommant d'exposer les choses de l'esprit, de mettre dans les vitrines, aux murailles, dans les cadres — les idées.

Ces idées, — elles y sont.

Elles y sont pour tout homme qui s'avise de penser à elles, pour tous ceux qui ne s'arrêtent pas uniquement à l'extériorité des objets, qui ne sont pas intéressés seulement par les problèmes de fabrication. Ceux-là, en regardant le travail des mains humaines, remontent des mains au cerveau, du résultat à la cause. Ils vont des faits à la synthèse, ils s'efforcent vers les idées générales, quand ils voient s'agiter avec une sûreté harmonique les rouages d'une machine. Pour peu qu'ils aient l'habitude de raisonner, ils évoquent le milieu qui est en rapport avec cette machine, le courant de vie qui vient depuis le lointain des âges jusqu'à nous, le flux grossissant de pensée qui a permis cette construction, qui a nécessité et alimenté le génie de son inventeur.

Immédiatement alors, aussitôt qu'on réfléchit à la continuité et au développement des phénomènes sociaux, tout ce qui est entassé à l'Exposition, depuis l'objet usuel jusqu'à l'œuvre d'art, apparaît dans la même atmosphère d'intellectualité. L'unité de conception se

révèle, tout ce qui semble absent devient visible et présent jusqu'à l'obsession.

Les idées font songer aux individus qui les ont exprimées et qui les ont représentées avec le plus d'autorité. Mais ils les ont exprimées par la parole et par l'écriture. Pour les faire vivre devant les yeux de l'esprit, il faut ouvrir le livre où elles sont enfermées. Une reliure de livre avec un nom n'est pas, ne peut pas être pour tous la représentation matérielle absolue de ce qu'elle contient. Un fabricant de ronds de serviette est davantage exprimé qu'un poète, un historien ou un philosophe. Pour s'en tenir à ce siècle, comment faire tenir dans les galeries du Champ-de-Mars, sous une forme sensible, l'effort de tous ceux dont la pensée a été le facteur principal de notre organisation actuelle, de notre état cérébral d'aujourd'hui ?

S'il faut citer des noms, comment faire figurer dans cette revue complète tous ceux dont le travail est pour ainsi dire au repos dans les bibliothèques, comme dans de vivants cimetières ? Voici tous les industriels, tous les commerçants, tous les savants, tous les sculpteurs, tous les peintres. Un inventeur comme Edison n'a pas besoin de s'affirmer par la présence réelle : le phonographe suffit pour proclamer son génie d'inventeur. Mais les autres, depuis les poètes jusqu'aux sociologues, où sont-ils ? Qui les dénombrera et les fera surgir dans cette mise en scène qu'ils ont réglée et dont ils sont inséparables ?

Pour faire à Lamartine, à Vigny, à Hugo, à Baudelaire, à Balzac, à Flaubert, à Proudhon, à Michelet, à Renan, à tous ceux qui pourraient être cités, leur part dans le mouvement d'hier, d'aujourd'hui et de demain, il faut évidemment un effort de volonté, il faut songer à eux et savoir reconnaître les indices de leur présence. Pour se rendre compte de l'action d'un Charles Darwin, d'un Herbert Spencer, sur l'évolution de la pensée humaine, il faut sortir en esprit de l'espace accordé à la section anglaise et gravir un sommet d'observation.

Quand ces réflexions viennent au passant, ce passant complète logiquement et juge l'ensemble de faits qui est offert à sa méditation. Peut-être, par la page écrite, pourra-t-on, en cette année 1900, aider à cette revue des idées et des événements. Quelques lignes savent résumer un ensemble de choses et de raisonnements, suggérer les examens indispensables, rattacher le fait à l'histoire générale de l'humanité. Les détails caractéristiques des choses et les grandes

influences individuelles trouvent ainsi place dans ces notes de voyage prises à travers le monde.

IV

C'est l'art, sans aucun doute, qui apparaît comme l'épanouissement visible de la pensée humaine, non seulement l'art du tableau et de la statue, mais l'art de tous les objets, et non seulement l'art de tous les objets qui ornent l'existence de l'homme, mais de tous les objets qui jouent un rôle d'utilité. Il y a vraiment, avec toutes les différences et toutes les nuances qu'il est bien inutile d'indiquer, une unité admirable dans toutes ces manifestations du travail humain. C'est plus que l'unité de l'art, c'est l'unité même de la pensée humaine. L'histoire de l'art, désormais, ne pourra plus être faite sans la connaissance de tous les entours de l'artiste, sans la confrontation des divers ordres de la connaissance. Cette histoire marche de front avec l'histoire littéraire, scientifique, sociale. C'est un tout dont on ne peut rien distraire. Vérifiez cette assertion qui n'avait jamais été faite avec une si nette assurance que par notre temps, vérifiez-la aux temps de l'Assyrie et de l'Égypte, de la Grèce et de Rome, du Moyen âge et de la Renaissance, du ^{xvii}^e et du ^{xviii}^e siècle, et toujours vous arriverez à la même conception homogène.

Cette vérification, quelle circonstance peut l'aider mieux que celle d'une Exposition universelle ?

Passez des salles de la peinture et de la sculpture à la scène du cabaret espagnol ou du théâtre égyptien, vous retrouverez chez l'être vivant qui réjouit vos sens et votre esprit de sa grâce rythmée, voluptueuse et savante, la beauté même que le statuaire et le peintre s'efforcent de fixer par le marbre, le bronze et la couleur.

Passez des architectures traditionnelles aux extraordinaires façonnements et assemblages du fer et du cuivre que l'industrie métallurgique née d'hier poursuit et réussit en conceptions si hardies et si simples, et il est impossible que vous ne prévoyiez pas la beauté nouvelle qui existera demain, de par la science aux avancées sûres et la logique invincible des faits.

Et, puisque vous êtes à la section de métallurgie, cherchez, non loin, un spectacle placé là par l'ironie des choses : l'étonnante exhibition des costumes de la femme, mise en scène par nos couturiers avec un art prodigieux. On songe à une flore miraculeuse, à un jardin de féerie, à une serre où des horticulteurs magiciens ont fait



LES PAVILLONS DES PUISSANCES ÉTRANGÈRES, AU QUAI D'ORSAY

Cliché Neurdein frères.

éclore des soies et des velours, des dentelles et des mousselines, en combinaisons imprévues. Toute cette frêle et éblouissante apparition, née de la richesse, n'est-elle pas comme le produit miraculeux de cette noire force de l'industrie avec laquelle elle voisine, et n'y a-t-il pas un rapport direct entre ces robes fleuries et ces canons rayés, ces obus d'acier, que l'on a disposés aussi en parterres ? Peut-être est-ce là le symbole le plus net de l'Exposition, et ce spectacle des costumes de femmes, d'une infinie beauté, deviendrait alors infiniment terrible.

Il est un autre spectacle, ou plutôt c'est le même, puisque c'est celui de la foule qui regarde ces merveilles, une foule écrasée aux vitrines, des femmes aux visages d'idolâtres, des yeux fous, des expressions d'ivresse et de pâmoison, des fillettes en extase, des hommes, admiratifs aussi, mais plus calmes, refaisant l'équilibre.

D'ailleurs, partout comme ici, c'est la foule de l'Exposition qu'il faudrait étudier et peindre. J'aime à croire que quelque artiste amoureux des spectacles vivants nous gardera un peu de ce grand passage humain à travers cette ville que nous avons édifiée pour six mois. La foule de tous les jours et la foule des dimanches, la foule des repas en plein air, la foule qui va partout, qui regarde tout, qui cherche à savoir, c'est cela aussi qui est l'Exposition, autant, que dis-je ? mieux que les objets exposés. Hélas ! trop souvent, cette foule regarde sans voir, sans comprendre. On a organisé des conférences devant les tableaux, les statues, les objets d'art, et il faut souhaiter qu'elles se multiplient. Il faut souhaiter aussi que ces conférences aient lieu sur tous les points de l'immense champ d'étude, et même que chaque commissaire d'une section, que chaque gardien d'une installation, donne les explications qu'il sait à tous ceux qui contemplent, muets, ce qui est offert à leur jugement. Mieux encore, pourquoi celui qui sait un peu n'interviendrait-il pas pour renseigner son voisin qui interroge parfois si timidement, de façon si touchante, de ses yeux interrogateurs, ceux qui regardent en même temps que lui une œuvre d'art ou un objet usuel ? Il reste beaucoup à faire, il reste presque tout, pour créer parmi nous la vie civique, le lien véritable entre les habitants d'une même cité, d'une même patrie. Il faudrait d'abord rompre le silence, se faire confiance les uns aux autres, chercher, se tromper et découvrir ensemble. Quelques signes de solidarité sont apparus à la faveur de l'Exposition, et c'est l'art, encore cette fois, qui joue le grand rôle d'éducateur. D'ici le mois d'octobre, combien de justes notions

peuvent être confiées à ceux qui viennent vers cette Exposition, qui leur a été définie comme une grande école ! Par la parole, par la plume, il faut aider cette masse humaine, de si grande bonne volonté ; à débrouiller ce monde chaotique.

Que la foule, aussi, regarde la foule. C'est elle qui est la vie, qui est la source de tout ce travail, la raison d'être de tout cet art. Qu'elle écoute les éducateurs sortis d'elle, qu'elle prenne conscience de sa destinée et de son rôle. Elle circule, paisible et ordonnée, par tous les chemins qui lui ont été tracés, la large voie entre les deux palais, le pont Alexandre III, la rue des Nations, les sentiers du Champ-de-Mars et du Trocadéro. C'est un rapprochement de races, une harmonie universelle. Puisse cette force donner raison à l'art et aux idées contre les obus d'acier ! Elle le peut si elle le veut, et elle voudra si elle comprend, car c'est sa vie, sa vraie vie, qui est ici l'enjeu.

V

Mais c'est assez philosopher. Avant de quitter l'Exposition, il me faut célébrer le paysage du soir et de la nuit qu'elle offre à notre admiration et à notre repos. Le jour, l'agrément de cette région mouvementée du Champ-de-Mars, du Trocadéro et de l'Esplanade des Invalides dépend d'un hasard de lumière, d'une combinaison de nuages. Il est impossible qu'un accord d'atmosphère se fasse pour toutes ces combinaisons disparates. La tour Eiffel, par exemple, n'acquiert sa vraie beauté d'édifice de fer que par les temps de brumes et les tristesses de pluies. Le ciel terne où courent les nuées couleur de suie est, par contre, mortel pour le décor en trompe-l'œil des bâtisses orientales. Il faut, pour découvrir l'harmonie de l'ensemble, aimer les mouvements de foule, les arrangements disparates, les violences contrastées, l'aspect doré et colorié de grand café, de moderne magasin de nouveautés, de gigantesque bazar, de foire tumultueuse, qui est sans conteste celui de l'Exposition à vol d'oiseau, dans l'agglomération de ses bâtiments et la confusion de ses races.

Le soir, dès que le crépuscule s'établit avec le ciel tendu de violet, l'horizon éblouissant de rouge, l'harmonie de l'ombre transparente résume les contours, apaise les colorations, rend la foule indistincte et le bruit mystérieux. Le large fleuve, les jets de lumière électrique, le passage des bateaux, fournissent aux paresseux du corps et aux imaginations de l'esprit des sensations de vaste estuaire, de

port maritime, de rencontre prochaine de la rivière et d'un océan. De même que Des Esseintes, le personnage raconté par Huysmans dans *A Rebours*, croit réalisé son voyage à Londres par une arrivée en fiacre chargé de malles dans la rue d'Amsterdam, et par une station dans un bar anglais où coule la bière, où saigne le rostbeef, de même les minarets du Trocadéro, dressés contre le velours obscur du ciel, les dômes en forme de casques indiens, les toits retroussés des pagodes, les cubes blancs de l'Afrique, donnent aux cervelles voyageuses une impression lointaine de Tunisie et de Chine, de Gange et de Bosphore. On peut croire, dans la vision de cette lumière électrique inventée d'hier, avec le bruit des sifflots, des halètements de vapeurs, à une arrivée subite en gare de Constantinople ou de Calcutta, ou dans un port de la côte barbaresque ou de la mer de Chine, une gare, un port bâtis par des ingénieurs européens à l'entrée d'une cité d'Orient, encore chaude de soleil, et qui s'assoupit, murmurant et rêvant, dans l'ombre bleue de la nuit.

L'artificiel triomphe véritablement pendant les soirées qui se passent en batailles de la lumière avec l'ombre. Ce ne sont pas seulement les points fixes allumés et les rayons errants qui éclairent le jardin nocturne. La floraison inattendue de l'eau lumineuse monte et s'épanouit au fond du Champ-de-Mars, en une prodigieuse architecture d'eau, transparente et brillante comme une muraille constellée de pierres précieuses, chargée de sculptures mouvementées. C'est un foyer qui éclaire toute l'étendue des massifs et des pelouses. Les jets droits, les jets paraboliques, les retombées en nappes, les coulées en ruisseaux, les multiples combinaisons de toutes les formes fluides sont imprégnées de toutes les violentes éruptions de la couleur et de tous les alanguissements des nuances. Un bleu de flamme s'envole en vapeur lilacée, un rouge d'incendie se consume et s'évanouit en rose de chair, une pâleur d'or fond dans un brasier d'argent. Tout à coup, c'est le pur éclat frigide d'un bloc de diamants parcouru par des ondes de frissons. A regarder ces scientifiques illuminations, qui changent l'atmosphère de la nuit, on perd la notion exacte de la matière que l'on a sous les yeux. Cette eau devenue éclairante, cette eau changeante, est un feu qui jaillit, une vapeur qui s'étend, un mélange magique, réel et impalpable, complet et sans précision, de fleurs incandescentes écloses parmi des métaux en fusion.

Les perçantes projections, les feux tournants de phares, les illuminations agglomérées, toute cette surabondance de clarté des soi-

rées de l'Exposition n'avive que certains espaces, laisse sa part à la nuit. Les noctambules qui se satisfont de la clarté lunaire et du clignotement des étoiles trouvent leur domaine à parcourir ici comme ailleurs. Il est des ruelles tranquilles, des avenues de promenade, des clairières à peine lactées de lueurs, où l'œil peut errer sans fatigue, où la marche peut s'attarder en rêvasserie. La foule est plus lente, le bruit des voix s'affine en rumeur, dans les allées de calme jardin tracées au travers de la ville tumultueuse. C'est de là qu'il est délicieux d'entendre les phrases entrecoupées de quelque musique, une nerveuse clameur de mélodie, un cri, un sanglot ou un rire, une vague plainte rythmée qui se précise ou s'évapore capricieusement à travers le silence de la lumière

VI

C'est le commencement de la féerie nocturne. Voici, avec la nuit, son achèvement dans une apothéose d'une douceur inoubliable. Si l'on demande, finalement, aux promeneurs de l'Exposition, quel spectacle a réjoui davantage leurs yeux, il est probable que presque tous désigneront l'aspect de la Seine illuminée. Pour l'imprévu de l'effet, pour le charme somptueux et mystérieux de la couleur, rien ne peut être comparé à la triomphante apparition de la lumière sur l'eau. L'éclat du soleil a sa beauté et son mystère. Le soleil allume toutes les surfaces, fait brûler les nuances dans un brasier, force toutes choses à une flambaison générale dans la chaleur de l'air. Et cet air surchauffé peut devenir une vapeur neutre, dans laquelle les objets perdent leur véritable signification colorée : la lumière du jour absorbe tout, enveloppe tout d'une brume transparente et tremblante.

La lumière artificielle créée dans la nuit fait chatoyer et étinceler différemment ce qui l'environne. Les ombres prennent une profondeur et une douceur infinies, les clartés d'une blancheur verdâtre ont la magie lointaine des clairs de lune. Tout ce qui est proche, tout ce qui est pénétré de flamme, vit d'un éclat exalté, les architectures, les feuillages, les vêtements et les parures des femmes, les visages, les chevelures, les yeux. Tout reflet devient à son tour un foyer, où la flamme se multiplie, se réjouit, danse en agitée, court en feu follet. L'eau, surtout, accepte merveilleusement cette approche lumineuse du feu : son élasticité, ses courants et ses remous propagent par mouvements incessants les égrenements de perles,

les tombées de diamants, les ruissellements de pierreries. Elle rend au centuple, elle rend pour ainsi dire à l'infini ce qui lui est prêté, elle fait courir de vague en vague, elle envoie jusque dans les recoins les plus reculés, les plus cachés de l'ombre, les fulgurances et les lueurs.

L'Exposition illuminée et reflétée dans l'eau a donc un charme particulier. Le fleuve est transformé en une rue fantastique d'ombre et de lumière, traversée par des ponts éclatants, dorés et multicolores. Tout au long, c'est la vision à l'envers d'une ville de rêve, comme on en voit en certains paysages japonais, bleus de nuit et éclairés de lanternes. Les arches créent dans la profondeur de l'eau des cavernes des *Mille et une nuits*, où des mains invisibles de fées et de génies remuent sans cesse des richesses fluides, de l'or, de l'argent, des métaux en fusion, des coulées d'étoiles, des poussières éclatantes de voies lactées. Sous les berges s'enfoncent de bizarres lisières de forêts, des frondaisons tremblantes et claires chargées de fruits resplendissants. Entre les rives, dans cette cité renversée, passent les bateaux chargés de lampions bigarrés, de guirlandes de verres de couleur.

Ce passage des bateaux, c'est ce qui fait arriver à son paroxysme l'agitation colorée de l'eau. Tout l'écrin se vide autour de l'embarcation, ruisselle en rubis, en topazes, en émeraudes. Des courants sombres traversent ces éblouissements. Parfois, de grandes étendues plates et huileuses, de vert clair, de bleu pâle, apparaissent comme des clairières tranquilles. Là-bas, un croisement de deux barques fait se gonfler les lames, les modèle en sculptures qui se forment et s'évaporent fugitivement et sans cesse. On croit entrevoir, identifiées à ces formes de l'eau, des corps pâmés et frissonnants, des gorges mouillées, des chevelures dénouées, des bras qui se délient et qui se reprennent, tout un rose passage de filles de l'eau, sirènes de rivière qui évoquent à nouveau le rêve des poètes de la peinture et les paysages de la mer mythologique.

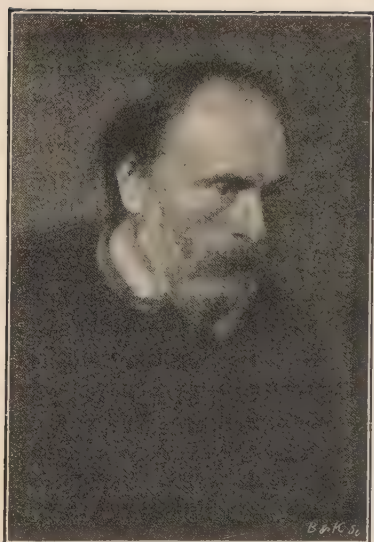
GUSTAVE GEFFROY





BURNE-JONES

(PREMIER ARTICLE)



L'année 1898 fut singulièrement fatale aux grands artistes. La France et l'Angleterre ont perdu chacune un de leurs peintres les plus éminents. Nous n'étions pas revenus de l'émotion causée par la mort de Burne-Jones que celle de Puvis de Chavannes portait le deuil chez nous. Maintenant, nous regardons autour de nous avec tristesse, en nous demandant qui remplira le vide que ces maîtres ont laissé. Quoique leurs manières soient différentes à bien des égards, Puvis de Chavannes et Burne-Jones ont ceci de commun qu'ils furent, l'un

et l'autre, de grands idéalistes, sachant, en un temps de préoccupations matérielles et prosaïques, rester fidèles à leur vision poé-

tique et hautaine, et qu'ils finirent par imposer leur idéal au monde. Doués, tous deux, d'une rare imagination, ils portèrent l'art décoratif à des hauteurs inconnues des temps modernes. Burne-Jones sent plus vivement et avec plus de passion; l'œuvre de Puvis de Chavannes respire naturellement davantage cette largeur dans la manière et cette sérénité qui sont le propre de la fresque, procédé où le peintre est tenu de traiter ses sujets à une très grande échelle. Le maître français est particulièrement heureux dans le groupement des masses et excelle à la décoration de surfaces considérables; mais l'œuvre du maître anglais est remarquable par l'exquise beauté du détail et la richesse du décor. L'un possède ce sens élevé de la forme qui est un don de la race latine, l'autre a largement hérité du mysticisme poétique et de la tendre mélancolie des Celtes. Puvis de Chavannes a été le noble idyllique, Burne-Jones le lyrique de la peinture moderne.

Tous deux eurent, pendant de longues années, à lutter contre le mauvais vouloir de leurs contemporains et contre le ridicule dont ceux-ci cherchaient à les accabler; mais tous deux aussi — et nous sommes heureux de le constater — finirent par triompher et moururent à l'apogée de leur gloire, honorés et pleurés de toute une nation.

Le lecteur français apprendra peut-être avec intérêt que Burne-Jones était un admirateur sincère de l'œuvre de son éminent contemporain. Souvent il me demandait de lui décrire minutieusement les fresques de Puvis à la Sorbonne et à l'Hôtel de ville. Dès sa première jeunesse, la littérature et l'art français l'avaient séduit et intéressé. Les poèmes de la Provence, les légendes de la Bretagne lui étaient familiers; il professait la plus vive admiration pour le gothique des cathédrales de France. Il goûtait Beauvais, Amiens et Bourges; mais, de tous les monuments de l'architecture religieuse, c'était Chartres dont il aimait le plus à parler, ne se lassant jamais de rappeler les trésors de sculpture et les merveilleux vitraux qui ornent ce célèbre édifice. Rien ne flattait davantage Burne-Jones que de voir ses œuvres appréciées en France, car son esthétique — ainsi qu'il le répétait souvent — différait tellement de celle des artistes français qu'il craignait de voir ses aspirations incomprises et ses efforts méconnus. Il fut, par cela même, particulièrement sensible aux hommages éclatants que lui prodiguèrent, ces dernières années, les critiques et les peintres français. Nul visiteur n'était mieux venu que l'admirateur français du maître qui allait frapper à la

porte de la Grange, cette vieille et charmante maison, au jardin paisible, à la verte pelouse, où, loin de l'agitation des foules et du tourbillon mondain de Londres, le grand peintre peignit le poème de l'éternité et du rêve.

La porte est close aujourd'hui, la maison est vide, le maître ne vient plus vous recevoir avec son radieux sourire et son accueil bienveillant ; la tombe a rendu muette la voix qui nous charmait. Quand la nouvelle de sa mort, soudaine et inattendue, surprit Londres, bien des gens crurent sentir que toute joie et tout bonheur étaient effacés de leur vie. Nous n'avions jamais songé que nous pourrions le perdre et, aujourd'hui même, il nous est difficile de nous faire à l'idée qu'il n'est plus. D'ailleurs, en vérité, il ne nous a point quittés. Son œuvre, ses dessins et ses tableaux qui nous parlent de lui en une langue si intime et si personnelle, est encore parmi nous. L'hiver dernier, la foule s'empressait à la New Gallery, où l'on avait réuni la plus complète exposition de son œuvre qui ait jamais été faite. On sortait du brouillard et des ténèbres de Londres pour venir admirer encore une fois ces merveilleux rêves de couleur qui naguère avaient déjà ravi nos yeux et contempler pour la première fois cet *Arthur à Avalon* inachevé, hélas ! mais si plein de beautés incomparables et d'indications précieuses. Devant ces œuvres, bien des gens ont senti, comme



Cliché H. Hollyer.

LE DERNIER JOUR DE LA CRÉATION
PAR BURNE-JONES

(Appartient à M. Alexandre Henderson.)

l'écrivait George Eliot il y a vingt-cinq ans, que le maître leur fait la vie plus belle et plus large. Quant à nous, ses amis, qui l'avons aimé comme peu d'hommes ont été aimés et qui savons que jamais nous ne retrouverons son semblable, nous nous réjouissons de le posséder encore ainsi parmi nous. La baguette du magicien n'est point encore brisée, le charme d'autrefois a gardé sa puissance. Voici les grands yeux tristes et les ailes irrisées de l'*Ange de la Création*. Voici la blanche porte de Nazareth et la face pure de celle que l'ange Gabriel appelle « bénie entre toutes les femmes ». De nouveau la foule des fillettes descend les marches de l'*Escalier d'or* et de beaux enfants sourient au roi qui dépose sa couronne et sa vie aux pieds nus de la mendicante. L'exquise musique d'amour se fait encore entendre, et la passion qui anime les yeux du chevalier qui l'écoute nous pénètre jusqu'à l'âme. Nous revoyons la jeune fille en robe bleu saphir se serrer contre son amant, dans la désolation d'un monde en ruines. Et cette contemplation nous fait oublier le présent; nous nous sentons ravis loin des soucis accablants et des ténèbres de la terre, au royaume du rêve pur où ne peuvent mourir ni la jeunesse ni la beauté, où ne se fanent jamais les fleurs, où l'amour et la joie sont éternels.

I

D'où venait ce génie romantique, cette remarquable imagination, si rares dans notre race anglaise? Si jamais génie fut un don des dieux, venu directement du ciel, ce fut bien le génie de Burne-Jones. Son père, il est vrai, était du pays de Galles et le sang celtique coulait dans ses veines; mais il naquit et fut élevé au cœur même de Birmingham. Cette grande cité manufacturière peut aujourd'hui s'enorgueillir de ses galeries de tableaux et de ses musées; elle est administrée par la municipalité la plus éclairée de toute l'Angleterre. Ses habitants sont, à bon droit, fiers de compter un peintre illustre parmi leurs compatriotes et de posséder quelques-unes de ses plus belles toiles. Mais, quand Édouard Burne-Jones y naquit, il y a soixante-sept ans, le 28 août 1833, Birmingham était une des villes les plus laides et les plus tristes de la province. Son père était un petit artisan, sculpteur sur bois et doreur de son métier. Sa mère mourut en lui donnant naissance et son enfance ne connut que les privations d'une vie médiocre, contrainte par la gêne et étouffée par les préjugés étroits du protestantisme. Cependant, le

jeune Burne-Jones eut la chance d'être admis à suivre les cours de l'antique institution de King Edward's School, à Birmingham ; il s'y lia avec quelques jeunes gens qui devaient également devenir des hommes distingués et s'y fit bientôt remarquer par son intelligence. A dix-neuf ans, il obtint une bourse à Exeter-College, à Oxford, et entra à l'Université. Il y trouva William Morris, Gallois comme lui, qui avait pris ses premiers grades dans le même collège et qui devint l'ami et le compagnon de toute sa vie. La vue d'une gravure de Rossetti éveilla sa vocation artistique. Avec l'ardent enthousiasme de la jeunesse, il courut à Londres pour faire la connaissance de celui dont les œuvres satisfaisaient si bien son sentiment du beau et, sous l'influence de l'admiration qu'il conçut pour ce maître, prit la décision de devenir peintre lui-même. Burne-Jones était déjà âgé de vingt-trois ans et n'avait encore fait aucune étude d'art, mais l'œil exercé de Rossetti discerna rapidement les trésors de poésie et d'imagination que renfermait le cœur de ce jeune homme encore ignorant du métier. Il lui conseilla de se mettre hardiment à l'œuvre et de « s'abandonner sans honte à son inspiration ». Le conseil — comme Burne-Jones aimait à le répéter — était à la fois bon et mauvais. Il le lança dans la carrière, plein des plus grandes espérances et lui donna le courage de composer ces œuvres de jeunesse qui montrent tant de gracieuse fantaisie et de sentiment, malgré une technique douteuse et un dessin médiocre. Heureusement, le jeune artiste se rendit bientôt compte de ce qui lui manquait et travailla avec ardeur à l'acquérir. A force d'application soutenue et d'incessante persévérance, il parvint à surmonter les difficultés et arriva à cette sûreté dans le dessin, à cette maîtrise dans le procédé, qui le placent à part dans les rangs des peintres d'imagination et qui firent dire à un critique français qu'il était le seul maître moderne dont le dessin, la composition et la couleur fussent à la hauteur de la poésie de ses conceptions.

Les premières compositions de Burne-Jones ont naturellement une parenté frappante avec celles de Rossetti, le peintre-poète aux côtés duquel il travaillait alors et pour lequel il conserva toute sa vie une admiration profonde et passionnée. Il se dégage, malgré leurs imperfections, un charme singulier de ces petites aquarelles, si riches de ton et d'un sentiment si délicat. Ce sont, pour la plupart, des sujets tirés de la *Mort d'Arthur* ou des œuvres de Chaucer : *La Folie de Tristan*, *La Mort de Merlin*, *La Légende des Vierges sages* ou *La Forge de Cupidon*. Deux des plus remarquables parmi

ces aquarelles, qui datent de 1860 et atteignirent, dans une vente récente, des prix très élevés, représentent Sidonia et Clara von Bork, les héroïnes enchantées du roman fantastique du pasteur poméranien Meinhold. D'autres, telles que l'*Été vert* et les *Joueurs de tric-trac*, ou encore le dessin à la plume des *Filles du Roi*, représentent simplement des personnages aux gais atours, parmi des pelouses vertes ou de vastes parcs fleuris. Dans le même temps, le jeune artiste, qui avait sa vie à gagner, obtenait, avec l'appui de Rossetti, la commande de vitraux d'église et dessinait quelques-unes de ces compositions religieuses qui sont parmi les meilleures de son œuvre. Cependant, il vivait en une fréquentation étroite et dans un échange constant d'idées avec Rossetti et William Morris, qui avait rejoint à Londres son camarade d'Oxford. Les trois amis se marièrent à quelques mois les uns des autres, et, en 1860, Burne-Jones installait dans son appartement de garçon la jeune femme qu'il avait connue enfant à Birmingham, et avec laquelle il s'était fiancé lorsqu'il était parti pour Londres en 1856. Le petit cercle était animé d'une singulière activité. Burne-Jones dessinait des illustrations au crayon et à la plume pour le *Paradis terrestre* que Morris écrivait alors, et peignait en s'inspirant des vers que lui lisait Algernon Swinburne. Désireux de renouer les traditions du goût perdues dans les arts industriels et de ramener le beau dans la vie quotidienne et au foyer du peuple, William Morris fondait, en 1861, la fameuse entreprise qui porte son nom et à laquelle l'art décoratif doit sa renaissance en Angleterre. Rossetti et Burne-Jones furent ses associés. Burne-Jones dessinait des carreaux de faïence, composait des modèles de tapisseries et des cartons de verrières qui étaient exécutées sous la direction de Morris. Deux autres peintres de talent, Madox Brown et Holman Hunt, se joignirent au petit cénacle et partagèrent les efforts de ses affiliés. Ils se mirent, eux aussi, à peindre et à composer des vitraux, tandis qu'un troisième et encore plus grand artiste, G.-J. Watts, soutenait ces jeunes de sa sympathie et de ses encouragements. Dès l'abord, ce maître illustre — qui heureusement vit encore parmi nous et est en pleine production — conçut la plus haute opinion des dispositions de Burne-Jones; ses bienveillantes critiques eurent la plus heureuse influence sur le jeune artiste, qui passa quelques mois chez lui, à Little Holland House. « C'est Watts, a écrit Burne-Jones, qui m'obligea à serrer mon dessin ». Le groupe comptait encore un autre membre qui, quoique n'étant pas peintre lui-même, a eu plus

d'influence et fit plus de bien à l'art en Angleterre qu'aucun homme du métier : nous voulons parler de Ruskin, l'auteur des *Peintres modernes*. Il s'était déjà fait connaître en défendant l'œuvre de Turner et en se constituant le champion de l'école préraphaélite. Il distingua les qualités brillantes du jeune Burne-Jones et acheta ses premières toiles ; mais il ne se lassa jamais de lui faire voir ses faiblesses et de lui conseiller l'étude directe de la nature. Le jeune peintre voyagea en Italie avec Ruskin, peignit dans les églises de Venise et de Florence et étudia les chefs-d'œuvre de Carpaccio et de Botticelli.

C'est après un second voyage en Italie en 1864 que Burne-Jones exécuta son superbe tableau du *Chevalier miséricordieux*. Il l'appelait souvent son tableau favori, et ce fut certainement le premier où se révéla sa véritable personnalité. Il s'était inspiré d'une légende du moyen âge, la légende de San Giovanni Gualberto, le gentilhomme florentin qui pardonna au meurtrier de son frère, implorant sa grâce, au nom du Christ, le jour du Ven-

dredi Saint. On raconte que, comme le saint s'agenouillait, ce soir-là, au pied du calvaire qui se dressait sur la colline de San Miniato, le Christ, sur sa croix, s'inclina et le baisa au front en signe d'approba-



Cliché H. Hollyer.

L'ESCALIER D'OR, PAR BURNE-JONES

(Appartient à lord Battersea.)

tion divine. Tel est le miracle que Burne-Jones a traduit dans tout son symbolisme mystique. L'armure brillante du bon chevalier, les roses épanouies au bord de la route, la forêt et le beau lac qui forment le fond du tableau, sont traités avec grâce ; mais la grande beauté de cette toile, c'est l'effet de lumière qui baigne le guerrier prosterné dans une pose harassée et décèle la présence divine rayonnant sur toutes choses. On sent qu'on se trouve là en présence du véritable Burne-Jones, génie plein d'originalité et de personnalité, vivant par lui-même et parlant en son propre nom. Il avait enfin trouvé, comme il le dit souvent plus tard, le moyen d'expression qui convenait à son tempérament, et n'avait plus rien à apprendre de Rossetti. A partir de ce moment, il progresse régulièrement. Sa manière ne change plus dans ses grandes lignes. Il continue à voir de la même façon, il conserve le même enthousiasme, son idéal reste toujours aussi élevé, mais son procédé se perfectionne à mesure qu'il devient plus maître de la technique de son art. Il arrive à rendre mieux ce qu'il veut, et sa puissance d'expression se complète et s'accroît d'année en année.

II

On peut distinguer trois périodes dans la carrière de Burne-Jones. C'est tout d'abord celle de ses premières années, où il marche sur les traces de Rossetti et imite sa manière. En second lieu vient la période qui s'étend environ de 1864 à 1890, pendant laquelle il parvient à la pleine possession de ses moyens et exécute les grandes compositions qui fondèrent sa réputation. Enfin, vient la dernière période, que l'on peut considérer comme partant de la *Briar Rose*, exposée en 1890, et qui va jusqu'à sa mort, en 1898. Pendant ces huit dernières années, il exécuta principalement des compositions d'après d'anciens cartons et des variantes de sujets déjà traités par lui, tout en consacrant la plus grande partie de son temps à l'illustration et au portrait. Les deux principales toiles où, pendant cette dernière période, il mit tant de travail et de pensée, restent malheureusement inachevées. Le grand camaïeu du *Char de Jupiter*, la plus belle de toutes ses compositions, au dire de M. Watts, n'est qu'à l'état d'esquisse ; mais son *Arthur à Avalon*, la toile la plus importante par ses dimensions qu'il ait jamais abordée, est assez avancée pour qu'on en puisse au moins conclure que les moyens du maître ne donnaient aucun signe d'affaiblissement ni de décadence.

Après l'abandon de la Société pho-étrope de la Société



YMAEL ET GALATÉE

par M. John Middlemore

Érudit de premier ordre, amateur passionné de lecture, Burne-Jones était littéralement saturé des légendes de tous les pays et de toutes les époques. Il porta à sa plus haute expression cette esthétique qui, dès le début, caractérisa l'école préraphaélite. Ce qu'il lisait, ce qu'il voyait, les mythes de la Grèce, les légendes du moyen âge chrétien, les merveilles de la peinture italienne, les beautés de l'architecture gothique, devenaient partie intégrante de lui-même; il les incorporait à ses œuvres par la magie de son imagination. Une impression vague, laissée par un poème à moitié oublié, une histoire autrefois entendue, quelques vers, débris d'une vieille chanson :

Hélas! je sais un chant d'amour
Triste et gai tour à tour,

lui inspiraient, avec les années, quelque nouvelle composition, devenaient le sujet de quelque important tableau. Notre époque moderne l'intéressait peu. Dès le début de sa carrière, il écarta instinctivement tout sujet ayant rapport à la vie qui l'entourait et, de propos délibéré, ne voulut s'inspirer que des anciens mythes qui sont l'expression de la pensée religieuse de chaque époque et de chaque race. Mais, sous son pinceau, le mythe grec ou la légende du moyen âge prenait une expression nouvelle. Les divinités classiques de la Grèce lui apparurent comme elles durent apparaître aux peintres et aux poètes du moyen âge, à Chaucer et à Botticelli, mais colorées de la pensée moderne et voilées de tristesse comme notre époque inquiète. Vénus, reine d'amour et de beauté, est aussi languissante, aussi mélancolique dans les tableaux de Burne-Jones que dans ceux qui décoraient la Villa Médicis, et le regard de la déesse est rempli de pitié pour les pauvres mortels. Cependant le peintre l'a entourée de tout ce que la nature et l'art offrent de plus charmant. Dans son *Miroir de Vénus*, grande toile qui fut exposée en 1877 à la Grosvenor Gallery, nous voyons la déesse debout au bord d'un lac entouré de montagnes. Divine par la taille et plus encore par la beauté, elle s'absorbe en une sombre rêverie tandis que ses suivantes se penchent pour contempler dans l'eau claire le reflet de leurs jeunes et frais visages et de leurs frais atours. Un buisson de myrte s'épanouit à ses pieds, tandis que l'on aperçoit, derrière les collines, au-delà d'une verdoyante vallée, la grève dorée d'une lointaine mer bleue. De même, dans *Laus Veneris*, ce tableau d'une si belle couleur inspiré par un poème de Swinburne, Vénus

repose dans son boudoir capitonné, au milieu de jeunes filles qui chantent des lais d'amours, tandis que des chevaliers en armes, montés sur des chevaux blancs, plongent, par la baie ouverte, des regards avides sur la face pâle de la mélancolique souveraine. On la voit, au musée de Glasgow, descendant un escalier de marbre semé de roses, qui conduit à son bain. Burne-Jones l'a encore représentée dans ces deux dessins intitulés : *Venus Concordia* et *Discordia*, faisant d'un côté le bonheur des amants et répandant la joie sur la terre, pendant que son malicieux enfant dort profondément à ses pieds, et, de l'autre, cueillant la pomme qui jettera la discorde entre les hommes et les femmes et provoquera des luttes de jalousie. Elle nous apparaît plus belle encore descendant du ciel, au milieu d'une pluie de roses, dans un vol de blanches colombes, à la prière de Pygmalion, et venant donner la vie au marbre froid que le sculpteur a façonné. Tout le monde connaît ces quatre toiles où Burne-Jones a raconté avec une telle intensité l'éternelle histoire des souffrances de l'artiste, symbolisées par ce jeune sculpteur qui, le désespoir aux yeux, languissant de désir, contemple la forme idéale que ses mains sont impuissantes à animer.

Dans une autre suite de compositions, à laquelle il consacra des années de travail, Burne-Jones nous raconte l'*Histoire de Persée*, depuis la première apparition de Minerve jusqu'au jour où le héros tue la Gorgone, délivre Andromède aux bras blancs, puis, redoutant de perdre un bonheur si récemment conquis, permet à regret à sa bien-aimée de jeter un regard dans la source où se reflète la tête de Méduse. Mais, bien que cette suite contienne de nombreuses beautés, nous ne croyons pas que le sujet ait convenu complètement au génie du maître. Il fut plus heureux dans son interprétation du mythe de *Psyché et l'Amour*. Soixante-dix dessins exécutés en 1865, et destinés à l'origine à l'illustration du *Paradis terrestre* de Morris, furent offerts par J. Ruskin à l'Université d'Oxford, et l'hôtel de lord Carlisle, à Palace Green, Kensington, possède une frise peinte à l'huile commencée par Burne-Jones et achevée par M. Walter Crane d'après les cartons de celui-ci. Plusieurs de ces compositions ont été reproduites par le maître à une plus grande échelle. Elles sont toutes remarquables par un rare sens poétique, mais aucune n'a plus de grâce que celle où il a représenté la rencontre de Pan et de Psyché au bord du torrent dans lequel, en son désespoir, celle-ci vient de chercher à se noyer. La beauté délicate de l'infortunée jeune fille, la mélancolie touchante répandue sur ses traits et la pitié com-

patissante du dieu-berger qui pose sa main sur cette tête charmante en un geste de bonté, tout cela est traité avec un sentiment de tendresse exquis. Les autres suites tirées par Burne-Jones, l'une de l'*Énéide* de Virgile, l'autre du mythe d'Orphée et d'Eurydice, sont moins connues que son *Histoire de Psyché*, parce qu'il n'en a jamais rien reproduit à grande échelle ; mais elles se recommandent par la même grâce dans l'imagination et par cette pureté dans la ligne à laquelle les critiques français furent les premiers à rendre justice. Le *Festin de Pélée*, le *Jardin des Hespérides*, la *Sibylle de Delphes* rendant des oracles au nom d'Apollon, la *Vestale* en robe bleue, au bord d'un Tibre jaunâtre, l'*Alceste* revenant des portes de la mort et bien d'autres compositions témoignent avec quelle ardeur toujours nouvelle Burne-Jones revenait s'inspirer aux mythes de la Grèce et aux souvenirs de l'ancienne Rome.

Plus tard, Burne-Jones demanda ses sujets aux légendes du moyen âge, principalement au cycle du roi Arthur et des chevaliers de la Table Ronde, qui inspira



PORTRAIT DE LADY B., PAR BURNE-JONES

les plus beaux poèmes de cette époque. De toutes les légendes qu'aimait tant Burne-Jones, c'était celle qu'il préférait. On a retrouvé dans sa modeste bibliothèque la petite édition, reliée en soie verte, de la *Mort d'Arthur*, du sieur de Malory, publiée par Caxton, que le maître avait achetée à Oxford en 1855. Burne-Jones tira de ces petits livres un nombre considérable de sujets, qu'il traita ou au crayon ou à la plume. Dès 1858, il avait fait un dessin à la plume de *Sire Galahad* « chevauchant en quête du saint Graal », et lorsque, pendant l'été de 1857, il accompagna Rossetti et Morris à Oxford pour décorer la salle dite de l'Union de la Debating Society, il prit comme sujet la *Mort de Merlin*. Ces travaux le préparèrent à

peindre sa *Séduction de Merlin*, toile de grandes dimensions, qui parut à la première exposition de la Grosvenor Gallery et qui fut vendue à la mort de son propriétaire, M. Leyland. Le magicien aux cheveux blancs est représenté couché, sans défense, aux pieds de la fée Viviane, sous les branches épandues d'une aubépine en fleur, tandis que la belle enchanteresse, vêtue de pourpre, lui jette le charme qui doit le mener à la mort. Un des projets favoris de Burne-Jones, dans ses dernières années, était de faire pour la *Mort d'Arthur* des illustrations dans les belles proportions du Chaucer sorti des presses de Kelmscott ; la mort de Morris seule en empêcha l'exécution. Mais il a fait revivre l'esprit de la légende de Malory dans ses beaux cartons de la *Queste du saint Graal*, qui furent exécutés par les soins de Morris et appartiennent aujourd'hui au château de M. d'Arcy, à Stanmore. Cartons et tapisseries ont été exposés à la New Gallery ; le public put alors admirer le talent du peintre et l'habileté avec laquelle ses compositions ont été reproduites sous la direction de son ami. On y voit la Dame de Beauté descendant de cheval aux portes de Caerléon, et faisant tressaillir, par son appel, les chevaliers qui veillent, tandis que Galahad prend sa place sur le « siège où nul homme ne s'assit », accomplissant inconsciemment la prophétie que celui qui perd sa vie la sauvera. On y voit la chevauchée de la quête, la défaite de Lancelot et la disgrâce de Gawain. Enfin, c'est la chapelle solitaire, dans la forêt où Galahad, agenouillé sur le seuil, voit l'apparition qui dessille ses yeux éblouis. On sait que le maître voulait encore tirer de sa légende favorite le sujet d'une dernière grande composition représentant le roi celte dormant son dernier sommeil dans la vallée de l'île d'Avalon. Son intention première était d'évoquer, dans le fond du tableau, la dernière bataille qu'Arthur livra aux païens et où il fut blessé à mort, et de représenter les fées des rocs et des fleuves, cachées dans les profondeurs de la terre, les yeux levés dans l'attente anxieuse du retour de celui qui devait les délivrer. Mais il modifia peu à peu son programme et n'en garda que l'essentiel ; le roi endormi est veillé par les reines en deuil, et les gardes, au sommet de la tour, se préparent à sonner du cor sitôt que, les premières lueurs de l'aube apparaissant à l'Orient, le héros se réveillera de sa longue léthargie. Pendant les dix dernières années de sa vie, Burne-Jones caressa l'idée de cette œuvre considérable, pour laquelle il fit d'innombrables études. Il était sur le point de l'achever, quand la mort vint mettre un terme à sa propre existence.

Un autre barde du moyen âge auquel Burné-Jones demanda souvent des inspirations fut le vieux poète anglais Chaucer. Le maître se sentait avec lui une affinité étroite ; il était particulièrement séduit par son amour des fleurs et des oiseaux et par la tendre mélancolie qui caractérise son œuvre. Il tira des *Contes de Cantorbéry* les sujets de plusieurs de ses premières compositions, et, en 1862, il s'inspira, pour la décoration d'un cabinet, du récit de l'abbesse sur le meurtre du chantre qui, assassiné par des juifs, se releva, après sa mort, pour chanter un hymne à la Vierge.

Ce n'est qu'au cours de l'avant-dernier hiver qu'il revint à son thème et peignit ce charmant petit tableau qui, après sa mort, fut exposé à la New Gallery, et qui est d'un sentiment aussi délicat et aussi tendre, d'une couleur aussi riche, qu'une enluminure de missel du ^{xv}^e siècle. Je n'oublierai jamais avec quel enthousiasme il me parlait de la belle édition de Chaucer que Morris et lui avaient fait le projet de donner et dont son ami voulait faire une œuvre de toute beauté, « une sorte de Chartres de poche », comme il disait en riant, qui serait une source inépuisable de jouissances pour ceux qui aiment le vieux poète et veulent pénétrer le sens de ses vers. Plus tard, je l'ai souvent vu travailler aux compositions qui devaient illustrer l'édition de Kelmscott Press, tandis qu'il m'exposait les nobles et belles conceptions par lesquelles il cherchait à rendre la pensée de Chaucer. Parfois, il exprimait la crainte de ne pas vivre assez longtemps pour achever ses quatre-vingts compositions, disant qu'il se faisait vieux et qu'il appréhendait, à tout moment, d'entendre le dernier appel de la trompette avant d'avoir fini son œuvre. Il vécut assez pour la terminer, mais la joie qu'il ressentit de sa tâche accomplie fut douloureusement troublée par la mort de Morris, l'ami avec lequel il avait vécu en une si intime communion de pensées et dont le nom restera à jamais lié au sien.

Burné-Jones tira également une série de sujets pleins de grâce et de poésie du *Roman de la Rose*, autre légende du moyen âge. Le voyage de l'Amant à travers le désert, sa visite à la Maison de l'Indolence et la scène où il découvre sa maîtresse au cœur de la Rose ont été traités par lui, soit en dessins, soit en tableaux. C'est à cette série qu'appartient cette belle composition de *L'Ange de l'Amour*, au milieu d'un vol d'oiseaux chanteurs, conduisant par la main le pèlerin passionné à travers les rocs et les ronces du désert.

Il était tout couvert d'oiseaux,
De rossignols et de papegaux,

De calendre et de mésangel,
Il semblait que ce fut un angel
Qui fut tout droit venuz du ciel.

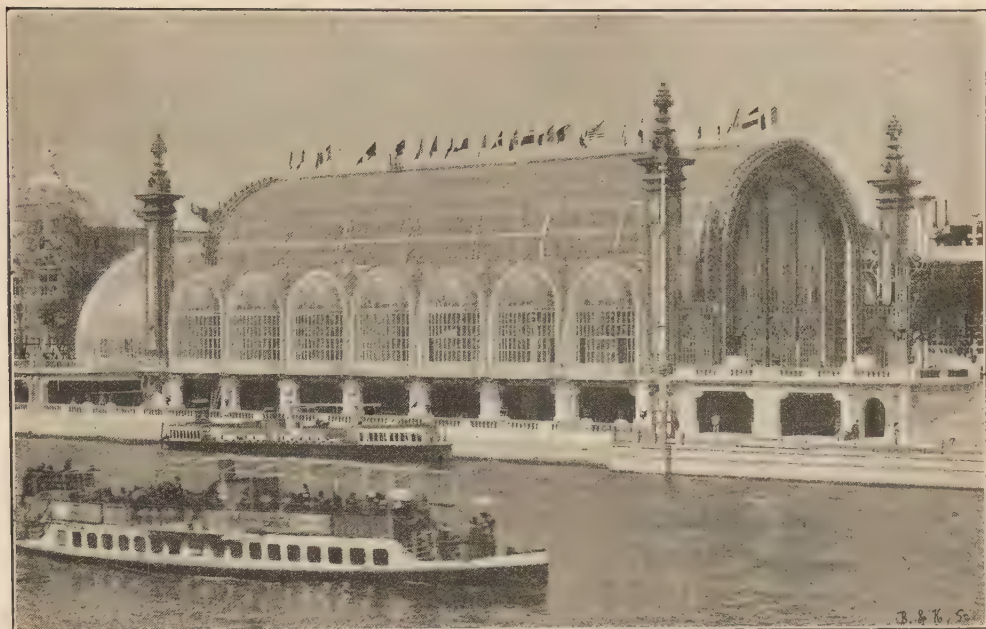
Ce fut ce tableau qui excita tant d'enthousiasme à la vente faite chez Christie, quelques semaines après la mort du peintre.

Mais, de toutes les œuvres que la littérature du moyen âge a inspirées, la plus belle, sans doute, est le glorieux tableau de Burne-Jones : *Le roi Cophetua et la mendiante*. Que ce soit l'antique ballade elle-même ou la version qu'en a donnée de nos jours Tennyson qui ait fourni l'idée première, le maître s'est servi de la légende pour exprimer de façon sublime sa foi dans le pouvoir absolu de l'amour. Toutes les gloires de la couleur, la splendeur des brocarts fastueux, des pierreries de prix, des ciselures et des orrèvreries, rehaussent l'éclat du trône où la mendiante en guenilles occupe la place de Cophetua ; mais tout s'efface devant l'expression extatique d'amour et de vénération qui illumine la face du roi tandis qu'il dépose aux pieds de la jeune fille la couronne royale. Ce sujet est vieux comme le monde ; jamais, cependant, il n'a trouvé d'expression plus belle ni plus définitive. Deux autres tableaux, qui comptent parmi les chefs-d'œuvre de Burne-Jones, rappellent la même pensée. C'est d'abord le *Chant d'amour* dont le sujet n'est tiré d'aucun mythe, mais qui est essentiellement d'inspiration médiévale par son caractère purement romantique. Le chevalier, rêveur, tenant son regard plein d'amour fixé sur sa maîtresse, tandis que celle-ci joue de l'orgue dans une prairie ensoleillée aux pieds des remparts du château, est un véritable *minnesænger*, et l'adolescent ailé, les yeux à demi clos, gonflant les soufflets, est le dieu de l'Amour lui-même.

Le second tableau est *L'Amour dans les ruines*, cette tendre idylle où l'on voit un jeune homme et une jeune fille, assis sur les décombrés d'une cité en ruines, se serrant dans les bras l'un de l'autre. La guerre et la confusion ont passé sur un empire jadis puissant, et répandu la désolation dans les foyers. Maintenant, l'herbe pousse dru sur les frises de marbre et l'églantine couvre de ses ronces les fûts rompus des colonnes et les linteaux sculptés ; mais l'Amour est plus fort que la Mort et ne craint ni le temps ni les revers.

JULIA CARTWRIGHT

(La suite prochainement.)



LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

L'ARCHITECTURE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

LA PORTE MONUMENTALE

ET LES PAVILLONS SUR LA RIVE DROITE DE LA SEINE



EUT-ÊTRE aurais-je dû commencer l'étude de l'architecture à l'Exposition par la porte monumentale qui marque, sur la place de la Concorde l'entrée de l'enceinte. Mon excuse est dans la situation même de cette porte qui, en vérité, ne mène à rien.

L'entrée principale de l'Exposition est naturellement au départ de la grande avenue bordée par les deux palais des Beaux-Arts, et qui, traversant la Seine sur un pont triomphal, aboutit à l'Esplanade des Invalides où sont groupés les travaux artistiques des différents métiers. Il semble que le plan général de

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXIII, p. 263 et 383.

l'Exposition aurait dû, par le groupement même des divers palais et la situation des avenues, ne point donner l'illusion d'une entrée très fréquentée à l'emplacement choisi pour la porte monumentale.

C'est un défaut originel qui a pesé sur la composition de M. Binet. L'érection d'une coupole sur un plan triangulaire déterminé par l'arcade principale faisant face à la place et par les deux arcs latéraux sous lesquels sont pris les guichets aggravait ce défaut par la lourdeur même de cette coupole pleine, qui paraît déformée en perspective sur les supports évidés, tantôt surplombant ces supports, tantôt débordée par eux, suivant le point de vue.

Ce n'est donc pas sur l'effet d'ensemble qu'il faut juger l'œuvre de M. Binet : on serait entraîné à l'apprécier injustement, et je ne saurais assez engager les visiteurs à s'isoler en quelque sorte dans l'étude des détails. Ils comprendront alors que l'œuvre est d'un artiste ayant les qualités d'initiative et d'invention qui font généralement défaut aux ouvrages de plâtre ou de staff, monnaie courante des palais à l'Exposition.

Prenez à part la base de bronze des mâts qui précèdent la façade : voyez avec quelle ingéniosité l'artiste a ménagé le passage par une transition octogonale de la partie quadrangulaire au fût circulaire, avec quel souci de la coloration il a tracé ses profils et ses ornements. Voyez encore le décor du soubassement, avec sa bande d'animaux passants, exécutée en grès par M. Bigot sur les modèles du sculpteur Paul Jouve, et cette frise du Travail où le statuaire Guillot a symbolisé des ouvriers de tous métiers concourant à l'œuvre de l'Exposition universelle. Voyez aussi la décoration de rosaces et de cabochons émaillant les deux pylones qui flanquent l'entrée, et la voussure de l'arc principal, où des rosaces saillantes sont comme piquées dans un décor en relief d'allure orientale. Partout vous reconnaîtrez la personnalité de l'artiste et vous lui rendrez justice, tout en constatant le défaut de composition qui motive les critiques, à condition que ces critiques s'appliquent à l'ensemble, mais non aux détails.

Vraiment, lorsque je compare la décoration originale de cette porte au décor banal des palais en staff édifiés sur l'Esplanade des Invalides, je trouve qu'on a été généralement trop sévère dans les appréciations portées sur l'œuvre de M. Binet, dont je reconnais les défauts énormes, mais dont je ne puis méconnaître les grands mérites.

Il y a vraiment des idées charmantes dans ces revêtements de verres irisés qui forment les fonds des sculptures, dans l'arrangement des cabochons, les uns brillant de leur éclat propre, les autres constituant les ampoules de lampes électriques qui fonctionneront peut-être un soir. Les scintillements du verre apparaissent jusque dans les demi-coupoles des niches latérales où sont placées



LA PORTE MONUMENTALE DE L'EXPOSITION, PAR M. BINET

deux grandes figures incompréhensibles, qui n'ajoutent rien, tant s'en faut, à l'effet d'ensemble.

En vérité, c'est grand dommage qu'on ait voulu faire de cette porte une sorte de salle abritée par une coupole, qui n'abrite rien puisque les supports sont ajourés et que les visiteurs, exposés sous la coupole à tous les vents, n'ont nul désir d'y séjourner. En réduisant la porte à un arc triomphal garni des pimpants guichets de bois, chargés d'écussons, l'artiste eût fait une œuvre exquise dans les détails et qui eût échappé aux reproches mérités que lui vaut sa composition.

Moins favorisée que la rive gauche, la rive droite de la Seine ne présente pas la suite de constructions pittoresques qui a fait de la rue ou plutôt du quai des Nations l'un des principaux attraits



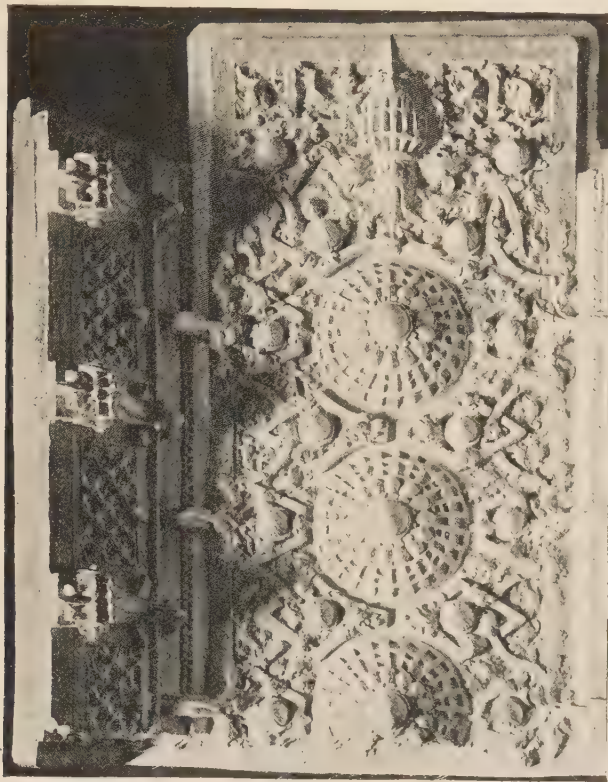
PIÉD D'UN MAT
DE LA PORTE MONUMENTALE

de l'Exposition. Les grandes constructions qui s'élèvent, l'une près le pont des Invalides, pour abriter les collections de la Ville de Paris, l'autre près le pont de l'Alma, pour recevoir les congrès, ne retiennent pas le spectateur par la décoration originale de leurs façades. Il n'y a d'ailleurs aucune corrélation entre l'aspect extérieur du pavillon de la Ville, avec ses combles simulant des divisions qui n'existent pas, et la disposition intérieure de la grande salle flanquée de tribunes où la Ville de Paris présente, sous une forme attrayante, les travaux artistiques exécutés pour son embellissement, et aussi les travaux très intéressants des écoles professionnelles qu'elle entretient. Les galeries du premier étage formant tribunes sont suffisamment spacieuses, et la charpente apparente qui constitue la principale décoration de la salle n'est pas exempte de grâce.

A voir extérieurement le Palais des Congrès, avec ses trois travées de triples fenêtres, séparées par des pylones ornés de figures, on s'attend à y trouver intérieurement des salles immenses, et l'on est tout surpris de ne trouver que de petites salles, subdivisant l'espace couvert et attribuées aux sociétés de « prévoyance » ou « d'assistance » des différents pays. C'est au premier étage que sont les salles de conférences. Le palais, en partie construit sur pilotis, repose sur un étage de soubassement dont les arcades sont en plâtre, comme,

d'ailleurs toute la façade. En comparaison des ornements de staff qui pullulent dans les constructions voisines, la décoration du Palais des Congrès est plaisante par sa sobriété.

Entre le Palais des Congrès et le pavillon de la Ville de Paris, M. Gautier a érigé des serres élégantes dont les fers apparents comportent une décoration d'applique, formée par des treillages. La dis-



DÉTAIL DE L'ARC DE LA PORTE MONUMENTALE.

position de chacune des deux serres est, proportions gardées, celle de la Galerie des Machines de l'Exposition de 1889 ; une galerie centrale est flanquée, de part et d'autre, de bas-côtés dont les voûtes transversales, occupant l'intervalle entre les grandes fermes, forment une ossature métallique très résistante et d'aspect décoratif.

Avant de passer en revue les constructions du Trocadéro et du Champ-de-Mars, je ne voudrais pas quitter le Cours-la-Reine sans parler de la partie du Grand Palais qui formait le lot de M. Thomas, comprenant les bâtiments en aile sur les Champs-Élysées et le Cours-

la-Reine, et la façade du palais sur l'avenue d'Antin; celle-ci donne accès à une grande salle en rotonde, ayant la hauteur de deux étages et motivant ainsi une disposition de tribunes d'un bel effet, qui communiquent avec les salons de peinture.

C'est la partie du palais où sont le plus apparentes les réminiscences de Versailles. La rotonde, avec ses trophées rappelant un peu ceux de la galerie des Glaces ou des salons de la Paix et de la Guerre, est actuellement une annexe du musée de sculpture, mais il semble qu'elle pourrait être aisément transformée en une salle de concert, si la sculpture occupait tout le hall vitré que les peintres ont envahi, le rétrécissant par des cabinets de bois dont la décoration en treillage est tout à fait disparate.

J'ai déjà signalé les bas-reliefs qui occupent les parties pleines de la façade, entre les colonnes. Sous ces colonnades, purement décoratives, se développe une grande frise, exécutée à la manufacture de Sèvres sur les dessins de M. Joseph Blanc et d'après les modèles exécutés par les élèves de M. Ernest Barrias. Les tons en sont harmonieux et suffisamment clairs pour ne pas risquer de former des taches trouant la muraille. C'est un essai qui fait honneur à la manufacture de Sèvres, dont les derniers travaux accusent d'ailleurs un réel progrès.

En longeant la rive droite au delà du pont de l'Alma, on pénètre dans le Vieux Paris, en face duquel se développe, sur la rive gauche, le pavillon des Armées de terre et de mer. Une élégante passerelle arquée fait de nouveau communiquer les deux rives dans l'intervalle entre le pont de l'Alma et le pont d'Iéna. Là encore, on peut constater qu'un ouvrage de construction métallique bien étudié, au point de vue des résistances et des formes qui leur sont appropriées, a tous les caractères d'une œuvre d'art, et qu'on ne décore pas le fer en le couvrant de faux rochers en carton et de fausses rames en bois.

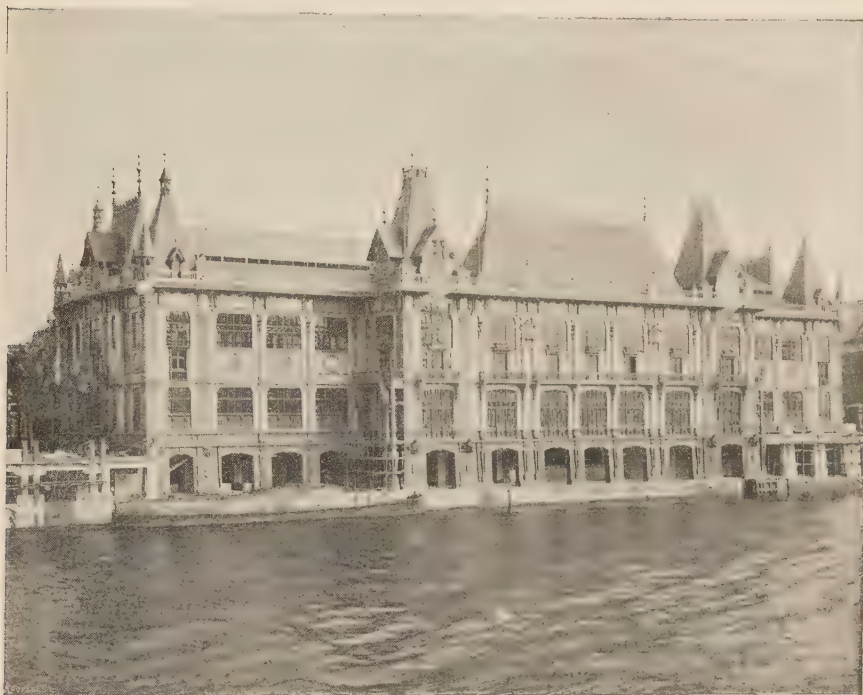
Pour ne pas interrompre les communications entre les différentes parties de l'Exposition sur la même rive, on a établi des passerelles en bois. L'une de ces passerelles, édifiée sur la rive gauche, entre les pavillons des puissances étrangères et le pavillon des Armées de terre et de mer, est décorée avec goût.

Je n'ai pas grand'chose à dire du Vieux Paris, qui n'a d'autre mérite que celui d'un décor et qui, par la nature même de sa construction, ne peut être autre chose. Le Vieux Paris, pour moi, c'est le Louvre et Notre-Dame, c'est Saint-Julien le Pauvre et la Sainte-Chapelle, ce sont les anciennes maisons du quartier du Marais, et

j'estime que parmi les visiteurs de l'Exposition plusieurs seront de mon avis. Je sais bien qu'il faut amuser les foules : aussi ne peut-on apprécier qu'avec bienveillance ces essais de restitution dans lesquels l'art n'a forcément qu'un rôle secondaire.

LES PAVILLONS DU CHAMP-DE-MARS ET DU TROCADÉRO

En suivant la rive gauche de la Seine, on rencontre, en amont du pont d'Iéna, le pavillon de la Marine de commerce, en aval le

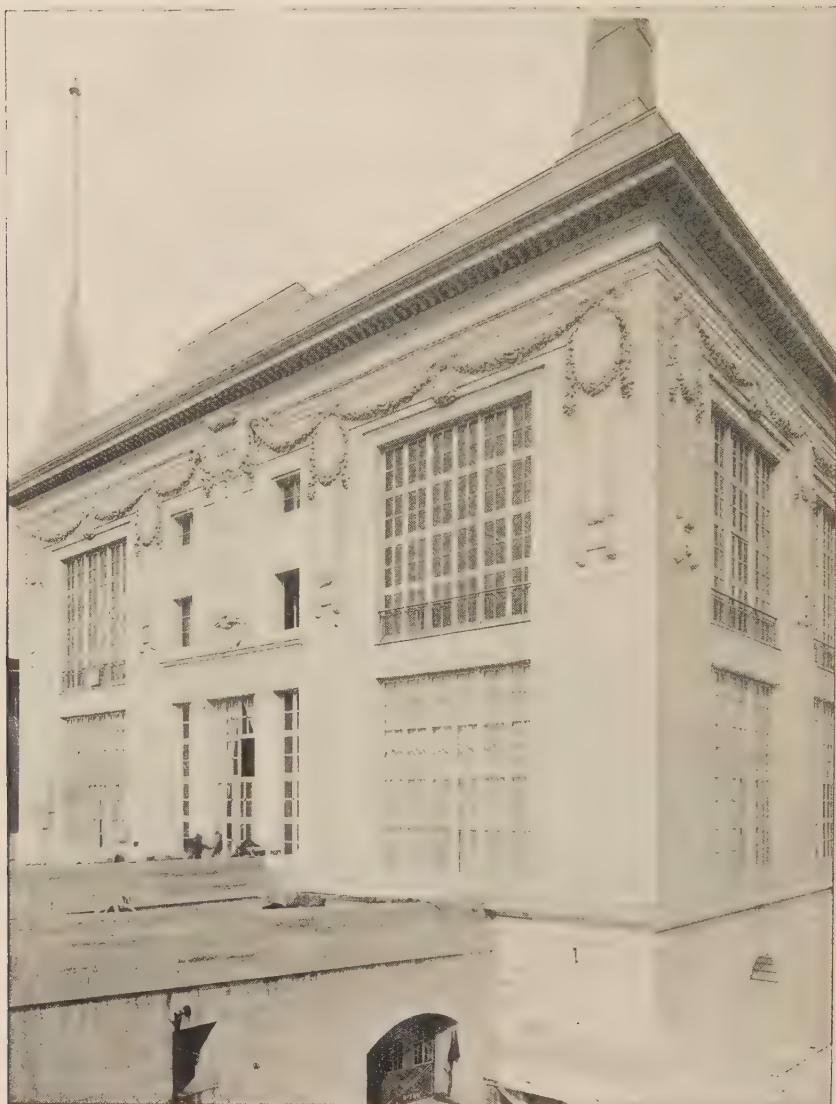


LE PAVILLON DE LA VILLE DE PARIS, PAR M. GRAVIGNY

pavillon des Forêts. Si, extérieurement, la construction ne s'accuse que par les formes indécises d'un revêtement de plâtre, la charpente intérieure, qui porte une tribune continue à hauteur du quai, autour d'un hall central montant de fond, depuis la berge de la Seine, réalise une disposition très décorative et très favorable à l'exposition d'ouvrages de grande dimension, sans que nulle part la vue soit arrêtée.

Le pont d'Iéna met en communication les pavillons des industries diverses, groupées au Champ-de-Mars autour d'un jardin central, et les pavillons des Colonies étagés sur les pentes du Trocadéro.

Comme en 1889, le soubassement de la tour de 300 mètres forme le gigantesque portail des jardins du Champ-de-Mars, fermés au fond



LE PAVILLON DES CONGRÈS (FRAGMENT), PAR M. MEWES

par un Château d'eau, œuvre de M. Raulin. Ce Château d'eau est certainement, réserve faite pour l'emploi du plâtre, le meilleur morceau d'architecture décorative exécuté dans cette partie de l'Exposition. L'artiste, élevant, par gradation savante, le bassin et les vasques de son Château d'eau, développant, pour le meilleur effet

des projections lumineuses, les gerbes d'eau au-dessus des dalles de verre qui émaillent le fond des bassins, adoucissant par des



LE PAVILLON DES CONGRÈS (FRAGMENT), PAR M. MEWES

rampes en pente douce la silhouette extérieure du soubassement, a créé de puissantes oppositions entre ces bassins étendus en longueur et la grande niche verticale couverte en coupole, d'où l'eau tombe en cascade jusqu'aux premières vasques de la terrasse.

Il a su montrer que l'emploi du plâtre ou du staff n'est pas

inconciliable avec la loi des contrastes, qui s'impose à toute création artistique. Il a su rendre sensible la grandeur de sa coupole, en la divisant par des fuseaux d'ornements ajourés, en distribuant les formes souples de la sculpture à l'entrée d'une grotte d'où l'eau s'échappe en bouillonnant. Enfin, pour donner à l'arc principal toute sa valeur, il a laissé presque nus les pieds-droits qui la supportent et a traité simplement les portiques latéraux qui flanquent le Château d'eau et le relie aux galeries de l'Exposition.

Il ne semble pas que le pignon, ajouré comme une dentelle, qui s'élève en arrière, marquant l'emplacement de la salle de l'Électricité, qui précède la salle des Fêtes, soit utile à l'effet du Château d'eau. On a grand'peine, d'ailleurs, à retrouver la fameuse Galerie de cent mètres, tant appréciée en 1889, dans le dédale des constructions de toutes sortes qui l'encombrent. La Salle des fêtes de M. Raulin, si habilement décorée qu'elle soit, n'est qu'un immense cartonnage, dont la stabilité, dépendant de l'ossature même de la grande galerie, n'est pas suffisamment sensible, et dont les communications avec les galeries latérales semblent bien étranglées. Signalons cependant une trouvaille : celle du grand escalier droit faisant face à la tribune officielle, et dont l'effet, au jour de l'inauguration, était vraiment saisissant.

Dans la distribution générale du Champ-de-Mars, on ne paraît pas s'être préoccupé, contrairement à ce qui avait été fait en 1889, d'établir, autrement que par le plan, un groupement symétrique des galeries. Ces galeries ont été distribuées à différents architectes et chacun d'eux a traité sa façade à sa guise.

M. Hermant, chargé des bâtiments affectés au Génie civil et aux Moyens de transport, a fait un emploi un peu timide peut-être du fer apparent, portant, sur des colonnettes de fonte reliées par des poutrelles en tôle ajourée, les balcons en fer qui divisent les arcades de sa galerie extérieure. Les piliers de ces arcades sont ornés par des figures de haut-relief, symbolisant les ouvriers des différents métiers et la sculpture y semble bien un peu à l'étroit. Une jolie frise de figures en relief sur fond verdâtre forme le couronnement du bâtiment; elle est abritée sous une corniche saillante que soutiennent des modillons ornés. Il y a, dans ce pavillon du Génie civil, une étude harmonieuse des détails qu'on aimerait à rencontrer plus souvent dans les constructions provisoires de l'Exposition.

Le pavillon des Tissus, qui lui fait face, est aussi d'assez bonne

tournure, bien que certains détails, notamment ceux des dômes, accusent des défauts d'échelle déjà signalés dans les pavillons de l'Esplanade des Invalides. Il semble qu'à force de chercher la grandeur on en ait été parfois embarrassé. Certains motifs de décoration peinte semblent perdus dans de grandes surfaces inoccupées, tant il est vrai que la grandeur réelle peut ne pas être apparente, si l'échelle des proportions relatives n'est pas observée.

Je n'ai que peu de choses à dire des constructions groupées de



LE PAVILLON DE LA SERBIE, PAR M. A. BAUDRY¹

part et d'autre de la tour Eiffel : Palais du Costume, Club Alpin, Palais de la Femme, Palais de l'Optique, etc. Cependant, les constructions de bois qui entourent le panorama du Tour du Monde, et notamment la tour japonaise, sont des œuvres d'art dignes d'être signalées.

Les pavillons des colonies sont plus intéressants par les objets qu'ils renferment que par leur architecture, qui, s'il s'agit du Soudan ou du Dahomey, n'est peut-être pas très caractérisée. Nous avons eu la rue du Caire en 1884 ; nous avons des rues tunisiennes et algériennes qui sollicitent les visiteurs par des attractions de même genre.

Je ne connais pas assez l'architecture de l'Indo-Chine et du

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXIII, p. 394.

Cambodge pour garantir l'exactitude des restitutions qui nous sont présentées, mais le décor des portiques et des salles est fort brillant et s'harmonise bien avec les œuvres d'une civilisation qu'il est intéressant de connaître et qui confine à celle de l'Inde. Le temple souterrain est d'une beauté majestueuse et puissante qui surprend.

Les pavillons des colonies anglaises n'ont, extérieurement, rien qui retienne l'attention. Au contraire, les deux pavillons des Indes néerlandaises, avec leur décor polychrome de bois, avec leurs pignons ornés de métal ajouré et appuyant des combles aigus, sont d'aspect très original et séduisant. Entre les deux s'élève une gracieuse reproduction par le moulage du temple de Chaudri-Sari, à Java, œuvre exquise aux proportions délicates et bien choisie pour nous initier à une époque d'art à peine connue. Les murs, intérieurement, reproduisent l'ornementation des temples de Bourouboudour, de Prembanam et de Chaudri-Seivoie.

Le pavillon de l'Asie russe n'a pas été présenté avec moins de talent ; l'inclinaison du terrain a été utilisée avec une réelle habileté, et les salles où sont exposées les fourrures et les étoffes sont parfaitement agencées.

Il est assurément impossible, dans une revue aussi rapide, de donner autre chose qu'un aperçu des constructions qui, bordant la Seine de la place de la Concorde jusqu'au delà du Trocadéro, ont fait, pour les Parisiens aussi émerveillés que les étrangers, un nouveau Paris. D'ailleurs, une Exposition est plus intéressante par les objets exposés que par les bâtiments qui contiennent ces objets. A cet égard, on peut être assuré que, dans toutes les branches de l'industrie humaine, l'Exposition de 1900 est la manifestation éclatante d'un réveil artistique qu'on pouvait à peine espérer il y a vingt ans.

Parcourez toutes les classes réunies à l'Esplanade des Invalides : qu'il s'agisse de la joaillerie, de l'orfèvrerie, de l'horlogerie, des papiers peints, du bronze, des vitraux, de la tapisserie, du mobilier, de la céramique, partout vous constaterez des progrès inouïs, aussi bien dans les œuvres de l'industrie privée que dans les travaux de nos manufactures nationales, décriées hier encore, de Sèvres et des Gobelins.

Or, qu'est donc, s'il vous plaît, cette renaissance de l'art dans les divers métiers, sinon la renaissance de l'architecture, qui les comprend tous, reprenant peu à peu sa place dans la société moderne,

faisant enfin œuvre de vie, renouvelant les formes pour chaque matière et se préparant ainsi à dépouiller le vieux moule archéologique qui a si longtemps immobilisé notre art et dont la néfaste influence est encore apparente dans le décor des constructions provisoires à l'Exposition? Ce réveil du sentiment artistique dans les divers métiers est assurément de bon augure et contribuera, j'en suis convaincu, à l'évolution prochaine de l'architecture française.

LUCIEN MAGNE





LE SALON DE 1900

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)



OROT, Dupré, Rousseau ayant réveillé l'heure humaine, le *paysage historique* sera désormais le plus complet de tous les genres, puisque l'émotion créatrice y façonne tout ensemble l'être et la nature, selon le mythe biblique, dans une même argile ou dans une même chair. Sur une baie aux profonds et silencieux remous d'eaux bleues ceintes de rocs, M. Paul-Albert Laurens incline la jeune héroïne de la *Solitude* ; elle est drapée de pourpre rouge et violette ; sa grâce réfléchie s'inscrit dans l'arabesque de ses bras pliés, de son écharpe flottant jusqu'à la silhouette du chien couché à ses pieds ; le reflet pensif du paysage s'enveloppe dans les ombres fines de ses cils et de ses lèvres. — L'inspiration chavannesque qui déroule le pays de Paddan-Aram et modèle la simplicité héroïque des anatomies dans la toile de M. Jacquot-Defrance : *Rachel et Jacob* pourrait prêter à d'intéressantes comparaisons tirées des époques sentimentales de Raphaël, par exemple, et d'Ary Scheffer, qui traitèrent le même sujet. Conférez le récit de la Genèse (XXIX), d'une si admirable vérité de race et d'instinct : « Dès que Iaäqob eut aperçu Rahel, fille de Laban, frère de

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXIII, p. 353 et 505.



Engraver par

Ch. Pignatelli del.

La Dame à la Roulette
appartient à M. Deulsch

In vente à la vente, 1785

Imp. Ch. Weidmann

sa mère, il s'approcha, roula la pierre de dessus l'orifice du puits et fit boire les bêtes de Laban, le frère de sa mère. Il baisa ensuite Rahel, éleva la voix, et pleura » ; — puis, dans l'*Amour* de Michelet, lisez l'oraison qu'auraient peinte Puvis ou Cazin, et que, du moins, ils susciterent. Le soleil glisse sur les chaumes. Au puits, ayant poussé leurs troupeaux, les pâtres se sont assis. L'un d'eux jette son appel



LA SAINTE FAMILLE FUYANT DE BETHLÉEM, PAR M. AMÉDÉE BUFFET

(Salon de 1900.)

vers les monts lointains. Rachel s'étant acheminée là, Jacob s'est avancé vers elle; la main de la vierge repose maintenant dans les mains de l'homme; d'un regard il la conquiert chastement et la protège; elle, candide, se confie, le corps baigné d'ombre et le visage caressé par l'apothéose silencieuse du soir. — La vieille terre judaïque appelle aussi M. Amédée Buffet. C'est l'heure où le soleil verse sa cendre dans les broussailles immobiles. L'atmosphère se trouble; l'homme qui fuit n'est plus qu'une ombre qui passe, guidant la Vierge et la Mère, une forme blanche, et dans l'auréole pourpre des murs de Bethléem, deux bras qui bercent, deux yeux qui rêvent.

A conquérir le paysage, la peinture religieuse acheva de se pro-

faner. Que subsiste-t-il du dogme dans un tel poème panthéiste ? Ailleurs, dans la *Charité de saint Yves*, des jeux de lumière sur le lin d'une robe et la grâce de l'attitude paraissent avoir distrahit M. de Richemont de la vraisemblance dans la mise en scène. Aux rives de la mer de Tibériade, M. Stolz retrouve la tendre humilité des tons du *Pauvre Pêcheur*. Le contraste d'un coup de lumière rousse tombant sur les disciples dans la barque et de l'apparition de Jésus, fantôme solennel dans les remous sombres de la mer, de la nuit, par M. Mestrallet, est plein d'éloquence ; mais le pittoresque y nuit au sentiment du divin, comme chez M. Stolz l'émotion diffuse. Pour restaurer l'art religieux, ne vit-on pas M. Maurice Denis s'efforcer de faire abstraction des inventions de six ou sept siècles ? Mais, par une conséquence logique, à mesure qu'il s'affranchissait de la tyrannie byzantine et pénétrait le mythe de réalité, l'art aboutissait à transposer l'émotion sacrée dans le temporel. C'est, étant admis le sens particulier qu'il donne aux mots *Dieu* et *religion*, le progrès que Tolstoï suppose, quand il forme le vœu d'un art « qui aura pour objet de manifester la plus haute conscience religieuse des générations futures ». Pour les générations présentes, Puvis, Cazin, Carrière, ont accompli cette tâche. M. L.-A. Leclercq paraît de leurs disciples. *Donnez-nous notre pain quotidien* est le titre de son tableau¹ ; formule de prière qui n'en exprime pas toute l'émotion ni ne la caractérise précisément. La mère, debout, prie entre ses enfants attablés ; des fruits sont là et des œufs, nature morte ingénue et délicieuse qui fixe le sens de cet office familial : la nourriture au foyer. Que la facture tâtonne, se vaporise ou, dans la figure centrale, n'échappe pas à la mièvrerie, comment résister cependant au charme de tant d'exquise simplicité dans les attitudes et les expressions, d'une symphonie si chaste des couleurs ?

Le désaccord entre le mythe sacré et l'humanitarisme fervent s'affirme mieux encore dans les toiles de MM. Sabatté (*Vieille Briarde*), Béronneau, Besson. L'église n'y est plus qu'un décor : *Douloureuse station* de la famille arrêtée au porche devant la bière qu'on décharge, dans l'harmonie rousse et verdâtre des sculptures, des feuilles mortes et des crêpes sur les visages décomposés (M. Béronneau) ; écroulement *Au banc*², devant ces mêmes pierres, de deux ouvriers sans travail, aux jambes gourdes, bras cassés, échine saillantes, chairs plombées, avec la femme dressée, hâve,

1. V. la gravure, *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXIII, p. 357.

2. V. la gravure, *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXIII, p. 361.

muette, auprès, — trois types, et, par un épisode, tout l'éternel du labeur qui épuise, de la misère qui tue (M. Besson).

C'est à cette vie éternelle de la nature, de l'instinct, du sentiment, qu'il appartient à l'historien de puiser. Choisir des événements exceptionnels dans le révolu et prétendre nous y intéresser,



LA JEUNE MALADE, PAR M. H. D'ESTIENNE

(Salon de 1900.)

quelle gageure si l'on en a abstrait tout ce qu'ils renfermaient d'humain ! On trouble par le geste décrit des *Revenants* dans nos gestes, et par la voix écoutée des *Morts qui parlent* dans nos voix ; mais si l'on évoque les temps accomplis, ce n'est que par ce qu'ils recèlent d'immortel, que par l'avenir qui sourd dans le passé qu'on émeut. La *Proclamation de Georges de Podiebrad* serait-elle liée aux destins de notre race, que nous importerait encore le spectacle d'attitudes véhémentes et de couleurs qui, par leur juxtaposition même se paralysent et s'éteignent ? Ni M. Fouqueray, dans la com-

position pyramidale peuplée d'ébauches du « *Vengeur* », ni M. Rouffet dans le champ ensoleillé d'Austerlitz, n'ont sucité l'âme et le geste collectifs qui étaient la condition de leurs sujets. Ce n'est pas le désir que M. William Cott a représenté dans sa *Bethsabée* (à peine aperçoit-on la tache rouge de la robe du roi qui l'épie), mais seulement, et non sans bonheur, sur un thème bœcklinien, mais avec un goût très sûr, dans l'immobilité hiératique des coupoles et des portiques planté de cyprès en berne, dans l'écroulement sombre d'une draperie et devant des reflets glacés, une chair rêveuse. Il faut rendre hommage au labeur de M. Gorguet (*Joyeuse entrée de Jean le Bon à Douai*) et s'intéresser à la façon dont il tempéra par des gentilleses dans la manière de M. Boutet de Monvel les rigoureuses visions médiévales de M. J.-P. Laurens, comme à une reconstitution ingénieuse et toutefois un peu longue. Mais dans deux cadres minuscules, par une pochade : *La Retraite*, et une aquarelle : *Le Passage de la Bérésina*, M. Faber du Faur donne de l'Épopée le poème que proposaient des toiles immenses. D'un tumulte d'empâtements acharnés, où l'on sent « grouiller » les bataillons rompus, surgissent un cheval égaré au flanc de la cohue et, dans ce tas humain en marche, le vieux grenadier qui personnalise l'Armée. — Aucun type central dans la *Bérésina*, mais le déroulement épais, bariolé, dans le pays de glace, d'une foule, bête énorme, en agonie...

Sans ces tableautins héroïques d'un artiste munichois (et il faut noter les envois de MM. Roussel, Lalauze, Orange, Marchand, Benoît-Lévy), l'attention quitterait mal satisfaite la « peinture d'histoire » pour la « peinture de genre » qui, par des faits réguliers, complète dans le contemporain la vérité historique : pour les tendresses douloureuses et délicates de M. Henry d'Estienne (*La Jeune malade*), le tragique familial de M^{lle} Smith (*Le Berceau vide*), pour le *Soir en Lorraine*, où M. Henri Royer, avec cet art candide et avisé qu'on lui sait, un peu minutieux mais caressant et ému, fait planer l'heure trouble sur les corps inquiets, sur les cœurs angoissés, sur les silences chuchotants et les gestes maladroits où s'exprime la « méditation du génie de l'espèce » ; pour le *Goûter* de M. de Beaumont, d'une intimité large, mouvementée, robuste ; pour le défilé pittoresque des pêcheurs de *Quand l'Angélus sonne* dans un décor de joujou propre ; pour la *Famille de pêcheurs*, si pleine de caractère, de rusticité plaisante, d'énergiques harmonies dans la couleur, de M^{lle} Parsons ; pour le *Retour des marins*, où M. Max Bohm déploie cet accent robuste qui chez une de ses élèves, M^{lle} Defries, dans une

pâte grenue se nuance de grâce blonde (*La Lecture*) ; pour la *Famille* de M. Duvent, rival ici de M. Wéry ; pour la *Procession de Notre-Dame-des-Flots* de M. Hirschfeld, le *Falot* de M. Jean Pierre, le *Retour de la pêche* de M. Sorolla y Bastida, tout secoué de soleil et de vent, d'une facture si large dans sa précision menue et éclatante ; pour l'*Enfance* de M. Sims, l'*Intérieur d'église* de M. Pigeard, les *Expulsés* de M. Marec, la *Convalescente* de M. Troncy, l'*Étude* de M. Hankey, la *Brodeuse* parmi de jolies lumières de M^{lle} Fanty-Lescure ; pour les envois de MM. Lorieux, Leydet, de M^{lle} Flavie Renard ; pour la *Plage de Dinard* de M. Smith-Lévis, d'une sûreté de perspective singulière, peuplée de chevaux et de groupes dont la vigueur vivante dans le dessin qui les cerne n'est pas sans rappeler les procédés et les qualités de Manet lui-même. — Ou bien c'est aux portraitistes qu'on demandera l'enseignement historique par l'individuel.



PORTAIT DE M^{lle} A. H., PAR M^{lle} BEAURY-SAUREL
(Salon de 1900.)

M. Roybet offre le double exemple du carnaval de l'histoire, en affublant d'un costume de guerrier l'aquafortiste Waltner, peu familier sans doute à cette utilisation du métal, — et de la vérité contemporaine, en éveillant sous ce déguisement, dans la turbulence préméditée de la touche et la truculence d'une improvisation cui-

sinée, la vie intellectuelle et mobile d'un artiste de ce temps. — A longs traits de crayon parallèles, M. Henri Martin modèle à contre-jour au flanc de la « colline de clarté » Dante Alighieri ; à peine peut-on distinguer son profil âpre ; mais par l'attitude, par la masse et par le tissu moral, en quelque sorte, de ces fibres de couleur épaisse, voilà bien l'image du poète gothique : il est suspendu sur le monde comme une voûte. — Le second Empire, avec ses élégances de parade — redingote grise, cravate verte, ruban rouge, stick et draperie mordorée, — revit dans un portrait souple, fouetté, superficiel, de M. Benjamin-Constant ; certain faste de transition dans ceux de MM. Comerre, Flameng, et dans celui de M. Baschet, miniatural, rose et noir ; le puritanisme bourgeois dans une peinture austère de M. J.-P. Laurens ; l'aménité familière du « gentilhomme » d'aujourd'hui dans celle de M. Aimé Morot ; les langueurs contemporaines sous les mousselines plissées, dans l'attitude et la chair des jeunes femmes que M. Ridet, disciple d'Aman-Jean, balance sur une eau un peu épaisse ; les accommodations complexes de M. Jacques Blanche dans les Lédas de M. Avy. On distingue comme un écho en sourdine des harmonies britanniques dans les grâces légères, délicates, mélancoliques, souffrantes, de M. Humbert. Un portrait de M. de Szankowsky, sonore, musculeux, atteste que les étrangers ne se raidissent pas tous dans les attitudes passives ni ne s'égarent — avec quelle innocence souvent ! — dans les ténèbres insidieuses de M. Whistler, d'où M. Lavery, du moins, fait jaillir d'un pinceau nerveux, souple et strict, de si fines fleurs de chair ! Citons encore les portraits très distingués de M^{me} Beury-Saurel, ceux de MM. Hall, Carl Linden, Henri Royer, de M^{lles} Greene, Berlin, Lecomte, de MM. Mercié, Tattegrain, Jules Lefebvre, Étienne, Laurent, Lazlo, etc.

Derniers rayons, Baigneuses, thème éternel de nudités : ici (M. Chabas), dans l'éploiement brutal du soleil sur l'eau noircie et dans les draperies, là (M. Grau) plus harmonieusement, dans l'heure grise et fauve, dans le vol tournoyant des feuilles mortes sur la terre jonchée. Une coulée de lumière verte entre les rideaux parallèles des cyprès modèle les carnations sculpturales et convulsées de la *Luxure* (M. Cornillier). L'expression par la lumière, qui, mieux que MM. Henner et Henri Martin y excelle aujourd'hui ? Sur l'arpège du sol fauve, des ténèbres dorées de la forêt, d'une chevelure rousse, M. Henner module la morbidesse de chairs ombreuses, — le rêve d'un rayon inclos (*Le Rêve*) ! Parmi les flocons blanc bleuté des lys, mi-vêtue du « plissé soleil » d'une gaze verte pailletée de

reflets, la *Beauté* de M. Martin écarte ses cheveux. Un frémissement délicieux ondule au soleil son jeune torse, s'irradie aux globes des seins ; dans les ténèbres claires de son visage, ses lèvres légères, ses yeux monotones, appellent et fuient. *Rêve*, *Beauté*, sœurs non-



BEAUTÉ, PAR HENRI MARTIN

(Salon de 1900.)

chalantes, celle-là mélancolique, fille d'un vieillard enchanté, celle-ci plus subtile, à qui ce jeune homme pensif, pour âme, verse un peu de notre inquiétude !

Souvenirs ou analogies, il y a de la hardiesse mouvementée d'Antonio Pollajuolo, de la véhémence rodinesque et de la grandiloquence familière à M. Franz Stuck dans les quatre panneaux de la

Faute d'un pensionnaire de Rome, M. Moulin; même, un décor pompéien s'y mêle par surcroît. Mais, si complexe ou touffue qu'en soit l'inspiration, cette œuvre est remarquable par l'intelligence dramatique et décorative, l'agrément de jeunesse, l'énergie colorée qui s'y déploient. L'atmosphère, dans la partie centrale, est blonde et fauve. Le démon mi-éphèbe et mi-serpent enroulé au tronc mystique tend le fruit à l'homme, tandis qu'Ève, dans un geste de frénésie et de pudeur, se précipite. Aux volets se tordent les chairs désunies dans le plein air lugubre de la forêt verte; et le cadavre d'Abel, enveloppé d'un linceul d'ombres et de reflets, est étendu sous le groupe des premiers amants, comme la malédiction prédestinée de la terre.

Le triptyque de M. Lévêque se rattache à ce cycle d'allégories que le moyen âge mit en faveur et qu'on désigne sous le nom de *Danses des morts*. Il s'en distingue par un symbolisme naturel tout à fait indépendant des conceptions théologiques du fresquiste siennois du cimetière de Pise et de la *moralité* démocratique des *Simulachres* d'Holbein. La faux n'y est pas un attribut de la mort, mais l'outil de la « moisson humaine » : l'instinct pubère des petites sauvagesses roses, dorées et rousses aux yeux mauves, dansant dans le fleurissement et rose, et doré, et mauve des églantines, des genêts, des lilas et des glycines; les amants et la maternité radieuse dans l'été fécond; l'éphèbe mort, épi cassé; la famille jetée en javelle dans le sillon; les grappes des corps tombant au « nouveau » enguirlandées de fruits plus mûrs, de corolles mieux épanouies: voilà par quel réalisme champêtre se renouvelle cette représentation moderne du *Triomphe de la Mort*. Des souvenirs de Rubens (du *Jugement dernier* de Munich dans la *Chute au néant*), une évidente parenté avec M. Frédéric, la situent pour ainsi dire dans la race; le singulier contraste des chairs éclatantes à la manière de Renoir et de Gauguin, et de la brutalité héroïque des gravures de Dürer dans un dessin noir à peine rehaussé et comme taillé dans le bois, achève de donner à cette peinture un intérêt ethnique et historique.

Parmi les artistes qui figurent le travail, M. Wéry est peut-être le seul qui se plaise aux visions sentimentales. Aussi bien la *Famille* est-elle moins le poème des gestes féconds que, dans l'atmosphère ensoleillée et vaporeuse, dans la double vie des canaux et de la ville (Amsterdam), des maisons et des bateaux, l'hymne du foyer, du labeur, de l'air, de l'eau épanouis¹. Il semble bien que

1. V. la gravure de ce tableau, *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXIII, p. 353.

M^{lle} Delasalle se soit émue dans la *Forge* d'autre chose encore que des lueurs volatilisées du métal dans un antre. Le contraste y est beau de la matière en joie et de la rude lassitude de l'ouvrier. C'est



EXPULSÉS, PAR M. VICTOR MAREC

(Salon de 1900.)

le dialogue des Bâtisseurs et de la Ville que figure M. Schumacher par les abréviations caractéristiques de son pinceau. Dans les *Grévistes du Creusot* de M. Adler, enfin¹, on peut saisir l'effort de *recomposition* le plus considérable qu'aucun artiste ait fait ici :

1. V. la gravure, *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXIII, p. 369.

accord du paysage et des « fabriques », du décor et du drame, de l'individu et de la foule, du geste et de la voix, du contemporain et de l'héroïque. En troupe résolue, au rythme des chants de révolte, les mineurs défilent devant l'usine. L'homme s'est dressé en face de la cheminée ; la classe s'est organisée devant la machine ; sous les ténèbres que déroule la fumée, la foi des drapeaux a reconquis le soleil. Droits, parallèles, projetés dans un même mouvement, caractérisés dans l'individuel, mais généralisés par ce type de femme au drapeau qui rappelle la *Liberté* de Delacroix, ces êtres d'un art un peu dur et épars semblent jalonner un idéal nouveau ; religieuse (lisez Rudolph Meyer ou Jaurès, et regardez cette image), familiale (conférez Bebel et, ici, ces femmes et ces enfants), milicienne (entendez cette *Carmagnole* et ce tambour), proclamant le mythe printanier de la résurrection (voyez cette branche aux mains d'une femme, et notez les dernières apostrophes de l'*Internationale*), c'est déjà — bien qu'il y soit encore tricolore — la « panathénée » du drapeau rouge, et — quelque réserve qu'on y puisse faire par ailleurs — la synthèse d'art la plus complète qu'on ait ici tentée, en ce pauvre dernier Salon du Siècle anxieux.

JULES RAIS





LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART FRANÇAIS

LES MONNAIES ET LES SCEAUX



Il n'est pas au moment où une véritable renaissance de l'art du médailleur se produit, à laquelle le public fait le meilleur accueil, qu'il est nécessaire de justifier la présence de monnaies à l'Exposition rétrospective. La monnaie a engendré la médaille. Et si, depuis le ^{xvi}^e siècle, médailles et monnaies se distinguent les unes des autres par leur destination et le plus souvent par leur module, elles n'ont pas rompu leurs liens originels, aujourd'hui moins que jamais. Naguère encore, l'État français, désirant donner à ses instruments d'échange un caractère artistique, a fait appel, pour en graver les coins, aux plus illustres de ses médailleurs.

Voulant présenter dans le Petit Palais des Champs-Élysées une histoire complète de l'art français par les monuments, M. Émile Molinier ne pouvait manquer de réserver quelques vitrines aux anciennes monnaies. Car les monnaies sont pour l'histoire de l'art des monuments et tout ensemble des documents. Si quelques-unes seulement sont en elles-mêmes des œuvres artistiques, toutes reflètent la technique, le goût et les idées du temps où elles ont été frappées. Pour certaines périodes, la période gauloise, par exemple,

ce sont les seuls témoins des aptitudes artistiques de nos ancêtres.

Il n'est pas superflu d'indiquer les raisons qui ont fait exposer des reproductions galvanoplastiques au lieu de pièces originales. Certes, il ne manque pas en France d'amateurs éclairés qui eussent mis avec empressement leurs collections à la disposition de l'administration des Beaux-Arts. Mais l'exposition d'une monnaie n'eût permis de présenter aux visiteurs qu'une seule face. Et, du moment que l'on se proposait de faire saisir l'évolution de l'art monétaire en France, et que conséquemment l'on devait rechercher des types caractéristiques; comme, d'autre part, certaines monnaies dont le choix s'imposait n'existent plus qu'en un seul exemplaire, il eût été impossible de montrer les deux côtés de la pièce. Aussi a-t-il paru préférable de faire faire, pour chaque monnaie, deux galvanoplasties, l'une de la face, l'autre du revers.

Les éléments de ces reproductions ont été pris au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale, avec la bienveillante autorisation de l'éminent conservateur, M. Babelon, toujours prêt à favoriser la diffusion des connaissances numismatiques et à mettre en lumière les trésors confiés à sa garde.

Les premières monnaies frappées en Gaule l'ont été, non pas par des Gaulois, mais par des Grecs, par la colonie phocéenne de Marseille, au ^{vi}^e siècle avant Jésus-Christ. Les monnaies d'argent sorties de cet atelier sont purement grecques, ornées de têtes de divinités ou d'animaux symboliques qui, dès l'origine, témoignent d'un goût sobre, et, en dépit de leur archaïsme, de cette simplicité et de cette fermeté dans le dessin qui sont les caractéristiques de l'art grec. Le monnayage se perpétua à Marseille jusqu'à la fin du ⁱⁱⁱ^e siècle. La tête d'Artémis et celle d'Apollon, qui paraissent sur les espèces marseillaises aux diverses périodes, permettent de suivre l'évolution artistique.

Les tribus de la vallée du Rhône imitèrent les monnaies de Marseille, mais avec quelle maladresse! Les monnaies de *Glanum* (Saint-Remy de Provence), celles des Samnagètes et des *Cœnicenses* le montrent assez.

Le monnayage gaulois a été essentiellement un monnayage d'imitation. Car c'est une loi, que les peuples barbares qui abandonnent le système primitif du troc pour adopter l'usage des monnaies ont d'abord recours aux pièces que le commerce avec des peuples civilisés apportent dans leur pays; puis, lorsqu'ils en viennent à employer les monnaies pour leur commerce intérieur, et non

plus seulement pour l'extérieur, et transforment eux-mêmes les métaux en monnaies, ils imitent ces espèces étrangères. Il n'en a pas été autrement chez les Gaulois.

« Il s'ensuit, comme l'a très bien dit Charles Robert, que des emblèmes ayant un caractère religieux ou historique sur la monnaie-modèle ne sont, chez les imitateurs, que des images inconscientes, choisies exclusivement pour servir de passeport à un numéraire nouveau-venu sur les marchés. »

Les Gaulois ont emprunté leurs prototypes aux Grecs ou aux Romains, suivant les temps et les pays. Dans le sud-ouest, les monnaies massaliotes n'étaient pas les seules qui pénétrassent chez les peuplades gauloises ; le commerce maritime y apportait aussi des monnaies de la Sicile ; le sanglier des monnaies de Phintias, tyran d'Agrigente, vers 280 av. J.-C., se retrouve sur les monnaies d'Avignon et de Nîmes ; les monnaies de Syracuse et d'Agrigente ont été copiées, au III^e siècle, par les chefs des *Volcæ Tectosages*, établis à Toulouse, à Béziers et à Narbonne, et par leurs voisins, les Longostalètes. Les peuples cantonnés au nord des Pyrénées ont copié les drachmes des colonies grecques d'Espagne, de *Rhoda* (Rosas) et d'*Emporiæ* (Ampurias). La rose de *Rhoda* se transforma, à travers une série de copies successives de plus en plus grossières, et de dégénérescences en dégénérescences, en une croix cantonnée de croissants, puis de globules auxquels se substituèrent des symboles divers, spécialement une hache.

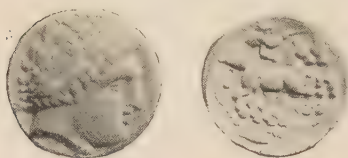
Mais le fond du monnayage gaulois est formé de statères d'or, qui ont eu leur point de départ dans l'imitation des statères de Philippe II, roi de Macédoine (359 à 336 av. J.-C.), lesquels pénétrèrent dans notre pays par la voie commerciale du Danube. Ils durent s'y répandre à profusion pendant la seconde moitié du IV^e siècle, car ce sont les monnaies qui ont été le plus imitées par les peuples de la Celtique et de la Belgique.

Les statères gaulois qui se rapprochent le plus de leur prototype sont ceux des Arvernes, avec une tête laurée d'Apollon à l'avvers, et un char attelé de deux chevaux, un bige, au revers. Si le type s'altéra rapidement en Arvernie, la tête du dieu devenant une tête quelconque à la chevelure bouclée, et le bige se réduisant à un cheval, du moins le dessin garda-t-il toujours une certaine préci-



STATÈRE D'OR DE PHILIPPE II,
ROI DE MACÉDOINE (359-336 AV. J.-C.)

sion, si l'on en juge par les monnaies au nom de Vercingétorix, l'adversaire de César. Et quand même l'on ne verrait dans le chef



STATÈRE D'OR DES ARVERNES

qui a signé ces monnaies qu'un homonyme du personnage historique, il n'en faudrait pas moins, en raison de la légende en lettres latines, rapporter les monnaies de Vercingétorix à un temps peu éloigné de la conquête romaine. Mais, en dehors de

l'Arvernie, le prototype fourni par les monnaies de Philippe se déforma rapidement, jusqu'à devenir méconnaissable, la tête se réduisant, par exemple dans le nord-est, à une sorte d'œil occupant tout le champ de la pièce, ailleurs se transformant en une tête entourée de chaînes; ainsi naquirent des types nouveaux, proprement gaulois, sous lesquels il est impossible de retrouver le modèle grec, à moins que l'on ne remonte la suite des modifications successives. Le char, au revers, disparut; ou bien il n'en resta qu'une roue, tandis que le cheval se démembrait ou devenait androcéphale.

Si les Gaulois, comme il est probable, attribuaient à ces nouvelles figures une valeur propre, une signification religieuse ou symbolique, nous ignorons laquelle; pas plus que nous ne savons le sens des petits objets qui ornent le champ des statères, à côté du type principal. Quelques monnaies présentent, cependant, des figures libres de toute imitation, ayant même un caractère artistique particulier, comme ce cavalier brandissant la lance et le bouclier, qui paraît sur les monnaies des *Redones* (Rennes), une figure maladroitement dessinée dans les détails, mais d'un mouvement bien accentué et qui révèle chez son inventeur un sentiment de réalisme extraordinaire.



STATÈRE D'OR DES REDONES

Après l'établissement des Romains entre le Rhône et les Alpes, dans cette région qu'on appela « la Province », les monnaies romaines se répandirent chez les peuplades gauloises. C'est de ce côté qu'elles prirent, dès lors, les modèles de leurs monnaies.

Le type des Dioscures fut copié à satiété. Ce monnayage se développa vers le temps de la conquête de la Gaule par Jules César, et lui survécut : car, après la soumission de la Gaule à la puissance

romaine, les peuples libres et alliés conservèrent le droit de frapper des monnaies d'argent, de bronze et de potin. Sur les deniers d'argent gaulois défilent les divinités romaines : Rome, Vénus, Apollon, etc. Mais les graveurs indigènes prirent, avec leurs modèles, de grandes libertés et introduisirent des types nouveaux, des guerriers armés comme l'étaient leurs compatriotes, portant des lances, des enseignes au sanglier, la trompette appelée *carnyx*, brandissant même une tête coupée en guise de trophée, autant d'images qui font de ces monnaies des documents précieux pour l'histoire de la civilisation gauloise.

Quant aux monnaies de potin, faites d'un alliage de cuivre et d'étain, bien qu'elles paraissent, pour la plupart, contemporaines de la conquête romaine ou même postérieures, le dessin rudimentaire et enfantin des figures et la grossièreté de la technique les rendent négligeables pour l'histoire de l'art, puisque leur comparaison avec les deniers d'argent montre assez que, simples monnaies d'appoint, leur fabrication était abandonnée à des ouvriers dont la maladresse ne saurait donner une idée de l'habileté des graveurs du même temps.

La soumission de la Gaule à l'Empire arrêta dans son développement la civilisation gauloise qui d'ailleurs, au moins au point de vue artistique, n'avait pas fait preuve de grande originalité.

En ce qui concerne les monnaies, les Gaulois n'avaient abandonné les modèles grecs que pour passer aux romains. Mais après l'organisation de la Gaule par Auguste, les cités perdirent leur droit à émettre de la monnaie. Dès lors, les monnaies frappées en Gaule le furent au nom de l'empereur, monnaies purement romaines par leur type, leur légende, leur technique, leur style. Cependant, jusqu'à Néron l'atelier de Lyon frappa des pièces à l'effigie impériale, qui présentaient au revers un type qu'on pourrait appeler national : l'autel élevé à Rome et à Auguste par les soixante cités. Après Néron, l'atelier lyonnais continua de fonctionner, mais les espèces qu'on y frappait ne différaient en rien de celles qui sortaient des autres ateliers de l'Empire. Le modèle du coin était fourni par l'administration centrale. De telle sorte que jusqu'au ^{iv}^e siècle, où l'on commença de différencier les ateliers par des lettres gravées à l'exergue des monnaies, nous ne pouvons distinguer les produits des officines monétaires de la Gaule.

L'autorité de quelques empereurs du ⁱⁱⁱ^e siècle, proclamés en Gaule, ne fut reconnue que dans ce pays et en Espagne : Postume

(257-267), Victorin (267-268), Tetricus (268-273). C'est donc nécessairement en Gaule ou en Espagne qu'ont été forgées les monnaies à leur effigie. La belle fabrique de ces pièces, surtout des monnaies d'or, et particulièrement de celles de Postume, où sont représentés



MONNAIE D'OR DE L'EMPEREUR POSTUME
(257-267 APRÈS J.-C.)

les travaux d'Hercule, témoignent d'une remarquable floraison artistique dans les Gaules à cette époque. Ces monnaies sont comparables, par le dessin, le modelé, la perfection de la frappe, aux produits contemporains de l'atelier de Rome, si même elles ne leur sont supérieures. Le numéraire de

Tetricus, très abondant, fut imité dans des ateliers, probablement clandestins, même après la mort de cet empereur. En tout cas, ces imitations grossières, d'un dessin enfantin, d'une gravure rudimentaire, ne sont pas sorties d'officines officielles, et si elles sont l'œuvre d'ouvriers indigènes, il faut avouer que c'étaient de bien méchants artistes quand ils ne s'étaient pas mis à l'école des Romains.

Au IV^e siècle, il y avait en Gaule quatre ateliers officiels établis à Trèves, Arles, Lyon et Narbonne. Les pièces qu'on y forgeait étaient d'un type uniforme, et pareil aussi à celui des ateliers de l'Orient, de l'Italie et de l'Espagne. Signalons toutefois une monnaie d'or remarquable, frappée à Trèves, sous Constantin, et au revers de laquelle est figurée l'une des portes de la ville, la *Porta aurea*, qui ouvrait sur la Moselle.

Les premières monnaies, sols et tiers de sols d'or, frappées par les Barbares, ne furent que des contrefaçons des monnaies impériales byzantines; mais si les Burgondes apportèrent à la gravure des coins monétaires une habileté égale à celle des Romains, il en fut tout autrement des monnayeurs qui travaillèrent pour le compte des rois francs, après Théodebert I^{er} (511-534). Si les sols d'or au nom de Théodebert ne le cèdent en rien à ceux de Justinien, dont ils sont la copie, les tiers de sols forgés en Gaule au VII^e siècle, et même dès la fin du VI^e siècle, dans les innombrables officines qui furent ouvertes alors et dont la direction était abandonnée à des monnayeurs, sans presque aucun contrôle du pouvoir royal, ne furent plus que de maladroites imitations des monnaies impériales et spécialement de celles de Justin et de Jus-



REVERS
DU MÉDAILLON D'OR
DE
L'EMPEREUR CONSTANTIN
FRAPPÉ A TRÈVES

tinien. Le buste, qui figurait au droit, était sommairement dessiné; l'œil se réduisait à un simple point; quelques traits verticaux se dressaient au-dessus du diadème en guise de chevelure; les plis du vêtement ne consistaient qu'en des traits horizontaux.

Quant à la Victoire, au revers, ce n'était plus qu'une paire d'ailes surmontée d'un globule tenant lieu de tête. Lorsque, à la fin du ^{vi}^e siècle, la Victoire eut disparu des monnaies byzantines pour faire place à la croix, les monnayeurs gallo-francs s'empressèrent d'adopter ce nouveau symbole, d'un dessin plus simple, et qui répondait mieux aux idées religieuses du temps.

Les monnaies frappées à Paris aux noms des rois Dagobert I^{er} (623-639) et Clovis II (639-657) ont quelque élégance, soit que les bonnes traditions se fussent conservées, soit qu'il y ait eu, sous l'influence du monnayeur saint Éloi, comme une renaissance éphémère dans l'art de la gravure. A partir de la seconde moitié du ^{vii}^e siècle, la maladresse et la simplification dans le dessin s'accrochèrent pour aboutir au type de la tête dite chaperonnée, sans buste, avec un seul trait continu figurant le nez, le front, le sommet de la tête et la nuque, les cheveux ayant disparu, le diadème devenu une ligne de points suivant la courbe de la nuque, l'oreille figurée par une sorte de trait courbe, l'œil en amande, la bouche formée de deux petits traits parallèles. Quant à la croix, on se plut à en varier la forme et à reproduire les croix d'orfèvrerie qui ornaient les églises : la croix chrismée, la croix avec l'alpha et l'oméga pendus à la traverse par deux chaînettes, la croix gammée. Un type propre au monnayage mérovingien est la croix ancrée, qui a pour origine une croix surmontée d'un oméga renversé et dont le pied pose sur un alpha. Ainsi le monnayage franc s'éloignait de plus en plus de son point de départ byzantin.

La fantaisie des artistes substituait même à la croix des figures dont quelques-unes se retrouvent dans la sculpture chrétienne de l'époque, par exemple sur les chapiteaux et les sarcophages : le calice, la colombe becquetant un pampre, deux colombes buvant dans un calice.

A côté du courant byzantin, il convient de signaler un courant gallo-romain, à peine perceptible, mais qu'on saisit dans la copie par quelques monnayeurs des têtes gravées sur les monnaies de l'empereur Tetricus.



TIERS DE SOL D'OR
FRAPPÉ A CAHORS (VII^e SIÈCLE)

Dès le ^{vi}^e siècle, des lettres isolées, initiales des noms des cités, et aussi des monogrammes de diverses significations, parurent dans le champ des monnaies, à côté du titre principal. Le monogramme parut sur quelques pièces comme type central occupant tout le champ, jusqu'à ce que, son usage se développant de jour en jour, il devînt, au ^{viii}^e siècle, l'ornement ordinaire des monnaies. Le style carolingien se préparait.

L'un des caractères du monnayage mérovingien, au point de vue artistique, était la variété infinie des types, résultat nécessaire du nombre considérable des ateliers et de la liberté dont jouissaient les monnayeurs pour la frappe des espèces. Au contraire, dès le règne de Pépin, l'uniformité tend à se rétablir. Du moment que le roi voulait ressaisir l'exercice du droit de monnaie, son premier soin devait être d'imposer l'usage d'un type unique de monnaies. Pépin n'y parvint pas. Mais les monnaies à son nom ont toutes des caractères communs : plus de têtes, seulement de grandes lettres ou des monogrammes dans le champ, des légendes circulaires ou horizontales, quelquefois des dessins géométriques.

Sous Charlemagne, le type monétaire fut arrêté et persista plusieurs siècles : au droit, le monogramme du nom royal ; au revers, une croix à branches égales ; l'un et l'autre motif encadrés dans une légende circulaire. Cette décoration, purement épigraphique, est à peine du domaine de l'art.

Ce n'est pas que la renaissance antique qui marqua les premières années du ^{ix}^e siècle ne se soit fait sentir dans le monnayage. Ainsi, nous avons des pièces de Charlemagne et de Louis le Pieux sur lesquelles paraît une effigie impériale, imitée de celle des empereurs romains, effigie toute semblable à celle que les souverains carolingiens faisaient graver sur les pierres en cristal de roche qui leur servaient de sceau. C'est encore une copie de l'antique que le temple tétrastyle, surmonté d'une croix, symbole de la religion chrétienne, qui orne le revers de quelques monnaies de Charlemagne, de la plupart de celles de son successeur et qui devint un type courant sur les monnaies d'outre-Rhin. En France, le type caractéristique des monnaies tournois dérive de ce temple.

Au ^x^e siècle, l'unité du monnayage fut à nouveau rompue. La fabrication des espèces passa du roi aux comtes, aux évêques et aux abbés. Mais les seigneurs copièrent la monnaie royale. Le type carolingien se prolongea jusqu'au ^{xiii}^e siècle. Les monnaies françaises du ^x^e au ^{xii}^e siècle sont dépourvues de tout caractère artistique. La

décoration consiste en légendes et monogrammes qui n'ont pas même le mérite d'une disposition élégante. La technique devient rudimentaire. Il y a bien quelques tentatives pour orner le champ des monnaies de têtes et d'édifices; ce sont là des figures esquissées au trait, du dessin le plus puéril.

Il faut venir au règne de saint Louis pour trouver des monnaies qui méritent de retenir l'attention des artistes. Ce roi, après son retour de la Terre Sainte, en 1254, créa deux nouvelles espèces : le denier d'or à l'écu et le gros denier tournois d'argent. Ces monnaies, par un peu plus d'épaisseur et beaucoup plus de largeur données au flan, offraient au graveur une matière plus décorable que les deniers si minces des siècles précédents. Le champ du denier d'or fut orné, au droit, de l'écu de France et, au revers, d'une croix fleuronée, cantonnée de fleurs de lys.

La façon dont l'artiste avait disposé les éléments de sa composition parut remplir si complètement le programme d'une monnaie, que les seigneurs français, puis les souverains étrangers, prirent à l'envi ce



ÉCU D'OR DE SAINT LOUIS (APRÈS 1254)

denier d'or comme modèle; c'est donc un monument décisif dans l'histoire de l'art monétaire. Cette pièce inaugure un nouveau système d'ornementation, reposant sur les armoiries. Nous entrons dans une période qu'on peut qualifier d'héraldique. L'impression de l'écu armorié et des pièces de blason sur les monnaies répondait à une idée de l'époque : les armoiries étaient comme la signature des souverains et de tous les seigneurs investis de l'autorité publique, qui, depuis le ^{xii}^e siècle, les faisaient figurer sur les sceaux avec lesquels ils authentiquaient leurs actes. Il était naturel que, pour signer les espèces émises dans leurs ateliers, les souverains y apposassent leur emblème personnel. La décoration des monnaies et celle des sceaux vont marcher de pair. Cette analogie entre les monnaies et les sceaux est encore mieux marquée sur une monnaie d'or de Philippe III ou Philippe IV, dont le type, une figure de majesté, n'est que la reproduction du sceau royal.

Cette figure de majesté, le roi assis tenant les insignes de la royauté : un sceptre et une fleur de lys, se perpétua jusqu'à Charles VI, mais en se compliquant. Elle perdit sa belle simplicité originelle. Le siège pliant fut remplacé par une « chaire » à haut

dossier, avec pinacles et flèches pyramidales ; l'on plaça au-dessus de la tête du roi un dais d'architecture ou encore un pavillon. Sur d'autres pièces, le roi se présente debout, soit en costume d'apparat



GROS TOURNOIS DE SAINT LOUIS (APRÈS 1254)

avec le manteau royal, soit en costume militaire, sous une arcade flanquée de contreforts, soit encore à cheval et armé de toutes pièces. Ces figurines, largement dessinées, par masses, sans que le détail nuise à l'en-

semble, en des poses naturelles, d'un relief peu accentué, paraissent avoir été modelées au vif. Elles suffiraient à témoigner, si les miniatures, les ivoires, l'orfèvrerie ne nous en offraient d'autres preuves, de l'étude directe de la nature par les artistes du xiv^e siècle et de leur connaissance approfondie des procédés du dessin.

L'effigie royale cède quelquefois la place à une image pieuse : l'Agneau divin, la Salutation angélique, saint Michel terrassant le dragon. L'archange, protecteur de la France, paraît sur une monnaie de Philippe VI de Valois et sur une autre de Louis XI. La comparaison entre ces deux œuvres, séparées par un intervalle de plus d'un siècle, permet de mesurer les changements survenus entre temps dans la conception religieuse et artistique. L'archange de Philippe de Valois est un personnage divin qui, sans cuirasse ni bouclier, de la seule croix, terrasse sans effort le monstre diabolique ; sa pose est ferme et tranquille. L'archange, au temps de Louis XI, est descendu du ciel sur la terre ; il a pris l'habit guerrier ; pour vaincre le dragon il est obligé aux mêmes efforts qu'un homme. L'antropomorphisme a fait des progrès ; d'idéaliste, l'art est devenu réaliste.

Au xv^e siècle, nous voyons paraître des monnaies qui, par leur module comme par leur type, forment la transition des monnaies aux médailles proprement dites : pour n'en citer qu'une, la monnaie d'or que fit frapper Charles, duc de Guyenne, frère de Louis XI, et sur laquelle il est représenté armé de pied en cap et terrassant un lion dont il ouvre la gueule de ses deux mains. Les plus anciennes médailles commémoratives frappées en France, pour célébrer l'expulsion des Anglais du royaume, ne sont aussi que des multiples des monnaies d'or. Elles furent faites, comme le dit un vieil auteur, « en façon de monnaie ».

Avec le ^{xvi}^e siècle s'ouvre la période moderne de notre art monétaire. L'effigie-portrait du souverain substituée à une effigie conventionnelle et idéale; la décoration héraldique reléguée au second plan; plus de simplicité dans l'ornementation, qui s'était surchargée au cours du ^{xv}^e siècle; l'abandon des lettres gothiques dans les légendes, et, au lieu de flans minces, des flans épais, permettant de donner plus de relief aux figures, tels sont les caractères distinctifs des monnaies modernes.

C'est d'Italie qu'est venu — ou plutôt revenu — à la France l'usage de graver dans le champ des monnaies le portrait du souverain. Avant le ^{xv}^e siècle, les bustes qui, exceptionnellement, figurent sur des monnaies françaises, par exemple en Provence, sont conventionnels. Mais, dans la seconde moitié du ^{xv}^e siècle le graveur des pièces de Jean II de Bourbon, seigneur de Dombes, imitant le ducat d'or de François Sforza, duc de Milan, s'efforça de donner à l'effigie de son souverain un caractère iconique. La monnaie de Dombes resta sans influence. Plus tard, en 1513, c'est encore au monnayage milanais que Louis XII, roi de France, prit le modèle d'une nouvelle pièce sur laquelle il prescrivit de graver son effigie : le teston. Dès lors, l'effigie royale sera empreinte sur la plupart des pièces de monnaie.

On s'attendrait à trouver sous le roi François I^{er} des monnaies dignes d'un prince renommé pour la protection qu'il accorda aux arts. Or, à l'exception de quelques pièces remarquables, la masse des monnaies de ce roi est d'une exécution grossière. Et cependant, François I^{er} avait fait venir de Vérone, pour réformer la gravure des monnaies royales, un habile artiste, Matteo del Nassaro, qui, en 1529, fit un modèle de teston. Quelques numismates lui attribuent un essai dont nous donnons ici l'image. En somme, Matteo n'eut aucune influence sur la gravure des coins monétaires, confiée à des « tailleurs » établis auprès des divers ateliers et qui devaient se conformer à un patron, simple dessin que leur envoyaient les généraux maîtres des monnaies. S'ils étaient assez habiles pour graver des écus, des ornements héraldiques, des croix, le talent de la plupart d'entre eux ne se haussait pas jusqu'au modelage et à la gravure d'une effigie.



TESTON DE LOUIS XII (1497-1515)

Henri II pensa remédier à cet inconvénient en instituant, par lettres royales d'août 1547, un tailleur général de la Monnaie,

chargé de fournir des matrices aux tailleurs particuliers. Le premier tailleur général fut Marc Béchet. Plus tard, en 1572, Charles IX institua la charge de contrôleur général des effigies en faveur de Germain Pilon ; il devait faire chaque



ESSAI DE TESTON DE FRANÇOIS I^{er}
ATTRIBUÉ A MATTEO DEL NASSARO

année un modèle en cire de l'effigie du roi, pour servir au tailleur général. Le buste royal des monnaies de Charles IX et de Henri III n'est pas assez parfait pour qu'on y puisse voir la reproduction d'une œuvre de l'illustre sculpteur. L'influence de celui-ci ne se fit sentir qu'en 1590 ; il intervint pour la gravure du beau franc d'argent du roi de la Ligue, Charles X.

Jusqu'au milieu du xvi^e siècle, l'on ne connaissait, pour la frappe des monnaies, qu'un procédé rudimentaire, la frappe au marteau. Mais, en 1550, grâce à Charles de Marillac, ambassadeur auprès de Charles-Quint, fut importé en France un nouveau procédé, récemment inventé par un orfèvre d'Augsbourg ; c'était la frappe mécanique, qui se faisait à l'aide de trois instruments : un laminoir, pour aplatir les lames de métal, un emporte-pièce pour découper les flans, un balancier pour y marquer l'empreinte.

Un mécanicien, Aubin Olivier, fut envoyé à Augsbourg pour étudier sur place les nouveaux engins. Lui-même inventa la virole à l'aide de laquelle on ornait les tranches des pièces de cannelures ou de légendes, qui s'opposaient ainsi à ce qu'elles pussent être rognées. Les nouvelles machines de-



FRANC DE CHARLES X
ROI DE LA LIGUE (1590)

vaient donner des résultats supérieurs à ceux qu'on obtenait avec la frappe au marteau : une parfaite rotondité, une empreinte plus nette, qui n'allait pas, il est vrai, sans quelque sécheresse, plus de rapidité dans la production. Un balancier fut établi à Paris, au logis des Étuves, à l'extrémité occidentale du jardin du Palais ; les lami-noirs étaient mus par des roues hydrauliques fixées dans un bateau,

nissant une matière plus variée à leur imagination et un champ plus large à leur burin, leur acquirent un renom auquel ils n'auraient pas atteint en gravant les seules monnaies, cependant si parfaites, de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI : c'étaient François Varin, graveur général de 1672 à 1681, les Roëttiers (1682-1772) et Duvivier (1774-1791).

Il était nécessaire que les sceaux prissent place à côté des monnaies. Ces deux séries de monuments, analogues par leur technique et leurs représentations, offrent un intérêt du même genre.

Les civilisations antiques ont connu l'usage des sceaux. Pour nous borner à la France, les Barbares conservèrent la coutume, empruntée aux Romains, de sceller les lettres et de marquer les actes d'un cachet de cire dont l'empreinte était fournie par la gra-

vure en creux d'un chaton de bague. Quand, dès le VIII^e siècle, le sceau se sépara de l'anneau, l'on continua de se servir de pierres gravées ; ainsi en usèrent les souverains carolingiens. Jamais l'on n'a cessé d'employer les intailles sur



LOUIS AU BANDEAU DE LOUIS XV (1740)

pierre pour le scellement des actes. Mais les sceaux en cire, depuis le XI^e siècle, étaient obtenus à l'aide d'une matrice de métal gravée en creux, qui était au sceau ce que le coin est à la monnaie.

Les sceaux fournissent à l'histoire de l'art des documents plus variés que ne font les monnaies. Pour celles-ci, c'est seulement à partir du XIV^e siècle qu'on en changea fréquemment le type, aussi souvent qu'on en modifiait le poids et le titre. Il y avait toujours intérêt à conserver aux monnaies, pour qu'elles fussent reçues par les populations, l'aspect habituel. Chaque atelier avait ses traditions, qui ne se modifiaient que lentement et restreignaient la fantaisie des artistes. Les ateliers monétaires étaient en nombre limité. Au contraire, tous les seigneurs, tous les dignitaires ecclésiastiques, tous les officiers royaux et seigneuriaux, et aussi les communautés laïques et religieuses, même les particuliers, bourgeois et marchands, à partir du XIV^e siècle, avaient un sceau. Chacun y faisait graver tel sujet qui lui convenait. La figure des sceaux varie donc à l'infini.

L'art en est plus mobile aussi car, à la mort du titulaire d'une

seigneurie ou d'un office, son sceau était brisé et son successeur en faisait « tailler » un autre ; de façon que nous pouvons suivre pas à pas les états successifs de la gravure, les progrès du dessin, les modifications dans le goût artistique. Certaines figures, en se perpétuant, par exemple celle d'un chevalier, celle de la Vierge, d'autres encore, nous permettent de marquer avec précision les étapes de l'art dans une même voie.

Les organisateurs des vitrines du Petit Palais, MM. Prinnet et Cartaux, des Archives Nationales, entrant dans les vues du directeur de l'Exposition rétrospective, ont classé les sceaux par types et mis ainsi en relief l'évolution d'un même type.

L'on trouvera un autre profit à comparer les sceaux aux pièces d'orfèvrerie et aux sculptures en ivoire, car nous savons pour quels personnages ils ont été faits, nous connaissons la date des documents auxquels ils ont été plaqués ou appendus ; leur comparaison avec les œuvres d'art anonymes aidera donc à assigner à celles-ci une date, sinon précise, au moins approximative.

Le type dit de majesté, représentant le souverain assis de face, tenant les insignes de la royauté, d'abord le sceptre et un fleuron, plus tard le sceptre et la main de justice, paraît sur le sceau du roi Henri I^{er}, pour se poursuivre jusqu'à Louis XVI et même Charles X. La figure, maladroitement dessinée sous Henri I^{er}, Philippe I^{er}, gagne en correction au cours du xii^e siècle, pour atteindre la perfection sous saint Louis ; elle acquiert plus de souplesse au xiv^e siècle ; mais bientôt elle se complique et, en perdant sa simplicité, devient lourde et confuse. D'abord on abrite la figure sous un dais d'architecture, puis au dais l'on accroche des tentures, qui, sous Louis XIII, seront retenues par des anges.

Les autres types passent ainsi d'une simplicité, qui seule convenait à des monuments d'un petit module, à un encombrement de détails au milieu desquels se perd l'image principale. Les chevaliers de la fin du xi^e siècle et du xii^e siècle se faisaient représenter, sur leurs sceaux, à cheval, en costume de guerre, armés de la lance ou de l'épée et du bouclier. Ces cavaliers sont tracés d'une main enfantine ; mais bientôt, dès le milieu du xii^e siècle, s'ils sont encore mal proportionnés, mal équilibrés sur leur monture, le mouvement général est heureusement rendu. A la fin du xiii^e siècle, la figure est d'un excellent dessin, et si les détails sont nombreux, du moins sont-ils traités assez sobrement pour ne pas nuire à l'ensemble. Mais, dès la fin du xiv^e siècle, les ornements dont se surchargent les

costumes, la housse du cheval armoriée, les pièces de blason et même les écus, répandus à profusion dans le champ, tirent l'œil en tous sens et ne lui permettent plus de s'arrêter à la figure essentielle. Le luxe supplante la beauté.

De la même façon, les dames du ^{xiii}^e siècle, gracieusement posées debout dans le champ du sceau, avec leur longue robe tombant en plis souples et naturels, portant le faucon sur le poing ou présentant une fleur, ont un charme que n'ont plus celles de la fin du ^{xiv}^e et du ^{xv}^e siècle, en leurs atours plus riches, encadrées de pilastres, abritées sous des dais d'architecture compliquée, ou bien dans des édicules à plusieurs étages où se logent des personnages secondaires.

La même évolution se remarque dans tous les types sigillaires, qu'il s'agisse de la représentation d'un évêque, d'un abbé, de celle d'un personnage divin ou d'un saint.

Au ^{xvi}^e siècle, s'il y a encore des sceaux d'un travail de gravure et de ciselure remarquable, les artistes ont perdu le sentiment de la composition, de l'adaptation de leur sujet à la matière et au cadre. Au ^{xvii}^e siècle, l'art sphragistique, tout conventionnel, parce que généralement les petits cachets plaqués sur papier ont remplacé les sceaux pendants, se traîne dans des formules arriérées.

M. PROU





CORRESPONDANCE D'ITALIE

UNE EXPOSITION DE MAÎTRES ANCIENS A FLORENCE



'EST surtout en raison des ingérences exaspérantes du gouvernement italien que les rares collections privées encore existantes à Florence — à part l'illustre exception de la galerie Corsini — sont devenues inaccessibles aux amateurs eux-mêmes et demeurent complètement ignorées du public. Aussi ne pouvait-on avoir d'idée plus ingénieuse que celle de M. Cantigalli — à qui, nos lecteurs n'ont pas besoin qu'on le leur rappelle, est due pour la meilleure part la renaissance de l'industrie des porcelaines et majoliques italiennes — le jour où il persuada aux collectionneurs florentins de l'autoriser à exposer une faible partie de leurs si précieux trésors dans une salle annexe à l'exposition d'art moderne récemment ouverte via del Campidoglio.

Dans cette salle, tendue de vieilles tapisseries, se trouvent, superbement mis en lumière, huit ou dix morceaux de peinture et de sculpture. Ce n'est pas beaucoup : on les regarde, on en jouit, on sort sans être atteint du microbe des musées, et on se souvient de sa visite avec plaisir.

Les deux grandes pièces de cette charmante exposition proviennent de la collection Panciatichi. Une *Pietà* de Crivelli, signée et datée de 1485, bien que rarement montrée au public, est un morceau déjà connu. Il montre le maître sous son meilleur aspect, passionné jusqu'à la frénésie ; mais cette passion est si fermement tempérée par le respect aux lois de la composition et de l'harmonie qu'elle produit l'effet d'un cri musical entendu à grande distance. Par sa matière et son coloris, ce tableau a toutes les beautés du laque japonais le plus délicat, et, par son dessin, tout le fin mordant, toute la netteté de la plus noble gravure d'un Dürer.

Quelque belle que soit cette *Pietà*, je lui préfère la *Madone* de la même collec-

tion. La Vierge, au large front, aux cheveux de lin, animée d'une rare expression de finesse et vêtue de luxueux atours, est assise devant un rideau de riche brocart, dont le décor reproduit un modèle magnifique. C'est un tableau fait pour sur-



PIETA, PAR CARLO CRIVELLI

(Collection Panciatichi, Florence.)

prendre ceux même qui connaissent le plus intimement l'art florentin, car, en même temps qu'il est à coup sûr, comme le prouveraient sa finesse et son réalisme, une œuvre florentine, il est aussi d'une richesse décorative qu'on s'attend peu à trouver à Florence. La vérité est que nous avons une tendance à faire trop bon marché des qualités décoratives de l'école florentine, et nous

comptons si peu y rencontrer ces qualités que, placés devant un tableau contenant des ors et des brocards, nous penchons à ranger l'œuvre, si elle est d'origine toscane, dans l'école siennoise ou ombrienne. C'est ainsi que cette *Madone*



MADONE, PAR ALESSIO BALDOVINETTI

(Collection Panciatichi, Florence.)

est attribuée à Piero della Francesca, un maître qui, en réalité, était bien moins purement décorateur que ne le furent tous les Florentins, en exceptant peut-être Michel-Ange. Mais l'absurdité de cette attribution répond à une certaine logique, car la *Madone* Panciatichi est certainement du même auteur que la *Madone* récemment acquise par le Louvre et celle qui appartient à M^{me} Édouard André,

je veux dire d'Alessio Baldovinetti. Parmi les grands naturalistes, Alessio fut celui qui eut la plus forte propension à représenter des accessoires décoratifs, comme nous le voyons, pour citer un exemple, par ces beaux rideaux si somptueusement peints dans sa *Trinité* de l'Académie de Florence. Ce qui est aussi bien à lui, c'est le visage de la Vierge, c'est l'Enfant, ce sont ces fins contours qui se perdent presque par endroits dans un modelé exquis. Seulement, par l'aspect que lui donnent d'étroites affinités avec le style de Domenico Veneziano,



JÉSUS ET SAINT JEAN-BAPTISTE ENFANTS,
BAS-RELIEF PAR DESIDERIO DA SETTIGNANO

(Collection du marquis C. Nicolini, Florence.)

le maître d'Alessio, ce chef-d'œuvre remonte à une époque de sa carrière encore antérieure à la *Madone* du Louvre. Non seulement ce tableau nous sert à comprendre quel grand peintre fut Baldovinetti, mais il mérite aussi d'être rangé parmi les œuvres d'art les plus rares et les plus précieuses qui subsistent à Florence.

Un expressif portrait de vieillard, rasé de près, vu à mi-corps, appartient au marquis Torrigiani. Il est attribué à Léonard ; mais il n'est guère d'amateur d'art qui n'y reconnaisse immédiatement une œuvre de Ridolfo Ghirlandajo. C'est une belle étude de caractère, se détachant nettement et en clair sur un chaud paysage. On suppose que le personnage représenté est Bernardo del Nero.

Je n'ai rien à dire du *tondo* attribué à Botticelli, et récemment découvert au

palais Pitti, car M^{me} Mary Logan l'a déjà suffisamment étudié dans la *Chronique des Arts*¹, et je vois que des opinions qui font autorité, celle de M. Frizzoni, par exemple, sont d'accord avec votre correspondante pour classer ce *tondo* parmi les œuvres de l'école du maître, mais non parmi les siennes propres. Bien plus intéressant est un portrait du gonfalonier Piero Soderini, attribué aussi à Léonard et sortant de la collection Bartolommei. Il existe nombre de répliques de cette œuvre, une entre autres aux Offices, et la meilleure qu'il m'ait été donné de voir figurait dans la collection Doetsch. Peut-être était-ce l'original.

On voit aussi à Chatsworth un carton au fusain, très probablement le carton original pour ce même portrait². Une seule chose ressort clairement de toutes ces versions, à savoir que l'auteur de l'original n'était pas un Florentin, mais un Vénitien, et que ce n'était probablement personne autre que Lorenzo Lotto. Je crois que quiconque se donnera la peine de comparer n'importe quelle version du Soderini avec les portraits des Della Torre par Lotto conservés à la National Gallery conclura avec moi que non seulement ces œuvres sont probablement de la même main, mais encore qu'elles ont dû être peintes vers la même date. Je supposerais que Lotto, avant de quitter l'Italie centrale pour se fixer à Bergame, rencontra Soderini et peignit son portrait au moment où ce dernier, sous le coup de l'élection de Jean de Médicis (Léon X) au pontificat, gagnait l'exil.

Je ne signalerai qu'une des sculptures exposées, mais qui compte parmi les plus beaux chefs-d'œuvre d'art que la Renaissance ait produits. Il s'agit d'un bas-relief circulaire, appartenant au marquis Carlo Nicolini et représentant en figures demi-nature *Jésus et saint Jean-Baptiste enfants*. Il y a là une délicatesse dans l'adaptation des plans, une beauté de lignes botticellienne, combinées avec cette grâce et cette verdeur de sentiment qui sont propres à Desiderio da Settignano ; c'est à lui d'ailleurs que ce joyau est attribué. Puisse-t-il et puissent les autres œuvres qui figurent à cette petite exposition rester longtemps à Florence !

B. BERENSON

1. Voir la *Chronique* du 8 avril, p. 122.

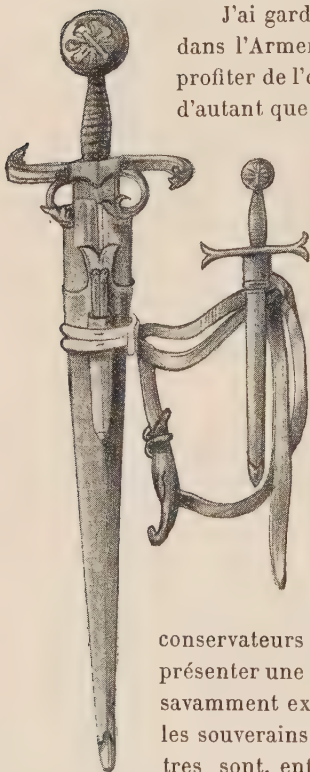
2. Photographié par Braun : Chatsworth, n° 64.





BIBLIOGRAPHIE

CATALOGO HISTORICO-DESCRIPTIVO DE LA REAL ARMERIA DE MADRID,
por el Conde Vdo de VALENCIA DE DON JUAN¹.



J'ai gardé un trop bon souvenir des journées passées à travailler dans l'Armeria de Madrid auprès du comte de Valencia pour ne pas profiter de l'occasion qui s'offre de lui en prouver ma reconnaissance ; d'autant que je viens de trouver encore le plus grand plaisir dans la lecture du *Catalogue* paru à Madrid et qui est le couronnement de son œuvre. Les lecteurs de la *Gazette* ont pu juger, ici-même, de l'importance du travail auquel s'est consacré le savant archéologue espagnol, pendant plus de quinze années : j'ai essayé de décrire et de figurer les objets les plus remarquables de ce musée d'armes qui ne contient que des merveilles (aussi le comte de Valencia a-t-il pu dire, en toute justice, au début même de sa préface, qu'il est facile de prouver qu'il n'existe en Europe aucun autre musée d'armes possédant une importance historique et artistique égale à celle de l'Armeria Real de Madrid). Je ne recommencerai pas d'en écrire l'histoire que j'ai ébauchée ici-même et dans la *Revue de Paris*² en m'attachant, surtout dans cette dernière publication, à montrer les avantages que présenterait une pareille étude pour les

conservateurs de nos musées. On sait que personne n'a, jusqu'ici, su présenter une collection d'armes et d'armures, avec une élégance aussi savamment exacte, que l'a fait le comte de Valencia dans le musée dont les souverains d'Espagne lui ont confié la garde. Les montages équestres sont, entre tous, dignes d'attirer et de retenir l'admiration. Les belles reproductions que le savant conservateur a données, un peu trop parcimonieusement peut-être, au cours de sa luxueuse publication, permettent

1. Madrid, MDCCLXXXVIII. In-4°, 450 p. avec 26 planches et nombreuses gravures dans le texte. Tiré à 50 exemplaires sur japon, et 1.950 sur papier anglais.

2. *Revue de Paris* du 15 août 1899.



ARMURE DU ROI DE PORTUGAL SÉBASTIEN I^{er}
PAR L'ALLEMAND PEFENHAUSER (VERS 1570)
(Armeria de Madrid.)

de s'en faire la meilleure idée. Le jour où notre budget pourra disposer de quelques petites sommes pour l'embellissement de nos musées, notamment pour celui des Invalides dont la pauvreté est faite pour nous rappeler à la modestie, on fera bien en s'inspirant de ces belles installations qui sont à l'honneur du gouvernement espagnol autant qu'à celui du comte de Valencia. On me pardonnera de me répéter dans mon admiration : si je trouvais à l'exercer dans mon pays j'en serais encore plus heureux, mais, pour l'heure, je ne trouve rien qui l'excite. Les armures présentées à notre Exposition actuelle, dans le Petit Palais des Champs-Élysées, sont bien faites pour nous faire regretter que le ministère de la Guerre ne se soit pas mis en frais pour donner aux étrangers une plus haute idée de notre goût et de notre libéralité en ces matières. En effet, les quelques armures équestres disposées à l'entrée de ce pavillon, notamment celle de François I^{er}, qui n'a même pas de vêtement et de housse, produisent un pauvre effet à côté des richesses provinciales que M. Émile Molinier a su grouper avec un goût et une science que l'on ne saurait trop louer. Mais c'est assez parler de ces choses que chacun sait, et je reviens au principal, c'est-à-dire au catalogue établi par le comte de Valencia.

Ce beau volume in-4° de 450 pages se présente tout d'abord comme un excellent modèle de typographie. Les vingt-six grandes planches en phototypie représentent les objets les plus remarquables. En outre, il y a intercalées dans le texte près de trois cent cinquante figures de pièces détachées et surtout, chose précieuse entre tant d'autres, quantité de marques d'armuriers, de monogrammes ou de signatures d'artistes, notamment de graveurs, de telle sorte que l'ouvrage est un véritable répertoire indispensable dans la bibliothèque de tout archéologue digne de ce nom. Au reste, la matière du livre est si étendue qu'elle abonde en renseignements de toutes sortes, et c'est là un véritable compendium de l'histoire artistique du xvi^e siècle. On sait, de reste, que l'Armeria de Madrid présente des échantillons sortis de tous les grands ateliers européens où l'on battait des armures, où l'on forgeait des armes pendant les plus belles époques de la Renaissance et bien avant dans le xvii^e siècle.

L'on pourrait peut-être blâmer le comte de Valencia sur un point. J'entends parler de la modestie beaucoup trop grande, de la coquetterie, si j'ose dire, qu'il a apportée à dissimuler l'importance de son labeur. Car il ne nous dit pas la somme énorme de recherches qu'il a dû consacrer pour établir les véritables attributions des pièces, souvent détachées, qu'il avait à inventorier. Quand on songe aux centaines et aux centaines de pièces de rechange, de renfort, de doublure, qu'il a fallu classer et mettre ensemble, on demeure confondu de l'importance de cette œuvre menée patiemment dans le musée lui-même et aussi dans les archives des diverses villes où l'on gardait des chartes se rapportant aux comptes de Charles-Quint et de ses successeurs. C'est qu'en effet M. de Valencia ne s'est pas contenté de réunir dans un ordre logique les diverses parties composantes des harnois qu'il avait à appareiller, mais, de chacune, il a établi véritablement l'histoire. Il en a retrouvé les auteurs, les propriétaires, il nous en fait même connaître les prix. Outre la patience indispensable dans un tel travail, il faut faire entrer en ligne de compte aussi le courage certain qu'il y a à détruire les légendes, à marcher contre les idées reçues et qui plaisent au plus grand nombre. On a dit avec raison que rien n'est plus difficile — si ce n'est impossible

— que de détruire une erreur ; or, dans l'archéologie des armes, plus que partout ailleurs, les erreurs abondent. Partout elles se sont installées en souveraines maîtresses, répétées sans cesse, renaissant chaque jour sous des formes diverses, comme pour désespérer ceux qui s'attachent à la recherche de la vérité. Et il ne peut en être autrement ; car tous les ouvrages détestables datant de cinquante ou soixante ans continuent et continueront toujours à se vendre, propageant l'erreur aux dépens de la vérité. Les costumes de théâtre et les détails archéologiques des tableaux dits d'histoire sont là pour nous en apporter la preuve irréfutable. Mais, si petits que doivent être les résultats, il convient d'honorer ceux qui cherchent à redresser le mensonge, et c'est en cela que M. de Valencia a bien mérité de l'archéologie.

Cette vérité scrupuleuse, il n'a pas cessé un instant de la poursuivre, alors même que son *Catalogue* était en voie d'impression. Ce savant n'est, en effet, pas de ceux dont le « siège est fait ». Je ne fournirai qu'un exemple de ce souci constant de l'exactitude. Les lecteurs de la *Gazette* se rappelleront que nous avons décrit et figuré ici même¹ la belle panoplie équestre dite de don Juan d'Autriche, et nous en avons donné l'histoire telle qu'on la possédait à l'époque. Quelque temps après, le comte de Valencia fut engagé à suivre une piste toute différente, et il arriva à prouver que ce harnois avait appartenu au roi Philippe III, auquel il avait été donné par son beau-frère, le duc de Savoie, lors de son voyage en Espagne en 1603. Ainsi, des recherches d'archives conduites avec méthode amenèrent à établir que cette armure était d'abord beaucoup moins ancienne que l'on ne croyait, car on l'avait attribuée tout d'abord au duc d'Albe, puis à don Juan d'Autriche, fils naturel de Charles-Quint. Le nom de l'artiste milanais qui a battu ce harnois de parade, richement repoussé et ciselé, est bien le célèbre Lucio Piccinino. Mais un fait bien plus intéressant encore fut mis en lumière par M. de Valencia. Comme on peut le voir sur notre figure, toute une partie des brassards manque à cette panoplie. Il fallait savoir ce que cubitières, canons d'avant-bras et gantelets étaient devenus. Avaient-ils, par un sort malheureusement trop commun pour les pièces facilement transportables de l'Armeria, pris le chemin de l'étranger, au plus grand profit de gardiens infidèles ? Non point ! Ces brassards n'étaient point sortis d'Espagne. M. de Valencia découvrit qu'on les avait utilisés dans l'ajustement, l'on peut dire funéraire, de l'infant don Carlos, mort de maladie au mois de juillet 1632. Lors de l'installation du mausolée des princes espagnols à l'Escorial, on put vérifier l'existence de ces brassards, comme celle d'autres pièces appartenant à ladite armure milanaise, dans le cercueil de l'infant : mais ce n'étaient plus que des débris chargés de rouille. Par la même occasion, M. de Valencia compléta lui-même la série des pièces de ce harnois, en y rapportant un autre casque à l'antique du genre des bourguignotes et une magnifique rondache qui possède encore sa bordure.

La minutieuse enquête menée par M. de Valencia, et dont le *Catalogue* actuel est en quelque sorte le triomphant procès-verbal, profitera à tous les érudits : car il ne s'y agit pas que d'armes. C'est ainsi, que dans la partie modestement intitulée « objets divers », se trouvent des documents de la plus haute importance. Pour n'en citer qu'un, signalons aux historiens de François I^{er} la

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XIV, p. 391.

charte de Diego de Avila, qui fut donnée à cet homme d'armes par l'empereur Charles-Quint pour établir que ce fut bien lui, Avila, qui abattit le cheval du roi François à Pavie et fit ce roi prisonnier, contrairement à toutes les créances faussement répandues et dont Mignet, entre autres, s'est fait le fidèle écho. En un mot, pour ne point le dire en cent, tout, dans le *Catalogue* du comte de Valencia, est à louer, même le tact qu'il a apporté à rejeter hardiment certaines pièces douteuses auxquelles le témoignage d'amateurs intéressés (en ce qu'ils en possèdent de toutes semblables) avait donné un véritable droit de cité. J'entends parler ici des épées dites de Boabdil, épées dont j'écrirai quelque jour l'histoire, si un plus savant ne le fait pas avant moi ; et je souhaiterais que ce savant fût le comte de Valencia, car ce serait pour lui une occasion de nous donner encore un beau livre.

MAURICE MAINDRON



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

CRÈME SIMON
POUDRE SAVON

Recommandés pour
**BLANCHIR, ADOUCIR
VELOUTER**
la peau du visage et des mains

J. Simon, 13, rue Grange Batelière, Paris — Refuser les Imitations

ÉTABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE) **DÉBIT**
SOURCE BADOIT 30 Millions de Bouteilles
PAR AN
L'EAU de TABLE SANS RIVALE. — LA PLUS LIMPIDE Vente : 15 Millions

EXTRA-VIOLETTE * AMBRE ROYAL
Parfums nouveaux extra-fins composés par **VIOLET**, Parfumeur, 29, Boul'd des Italiens, PARIS.

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

Agréé par le Tribunal
BEDEL & C^{ie}
18, rue St-Augustin
MAGASINS { Avenue Victor-Hugo, 67
Rue Championnet, 134
Rue Lecourbe, 308.

Dans les cas de **CHLOROSE** et d'**ANÉMIE**

Rebelles aux moyens thérapeutiques ordinaires, les préparations à base
d'HÉMOGLOBINE SOLUBLE de V. Deschiens

ONT TOUJOURS DONNÉ LES RÉSULTATS LES PLUS SATISFAISANTS

Se vend dans toutes les Pharmacies sous les formes suivantes

ELIXIR, SIROP, VIN, DRAGÉES ET HÉMOGLOBINE GRANULÉE

DÉPARTEMENT DE LA SEINE

LOTISSEMENT des TERRAINS de MAZAS
A adj^{er} s^r 4 ench. Ch. des Not. de Paris, le 10 juil. 1900.
2 TERRAINS rues Nouvelles. Surfaces 407^m18
et 434^m34. M^{es} à prix 160 fr. le mètre.
S'ad. aux not. M^{es} MAHOT DE LA QUÉRANTONNAIS, 14, rue
des Pyramides, et DELORME, 11, rue Auber, dép. de l'ench.

2 PROPRIÉTÉS 1^{re} rue Marcadet, 181 : 3 corps
bât^{is}; 2^{re} r. Cauchois, 3 : 2 corps
bât^{is}, Cces 448 ; 236^m. R. b. 5,310 f.; 3,220 f. Mises à prix :
50,000 fr.; 35,000 fr. Adj. sur 1 ench. Ch. des Not.
Paris, 3 juillet 1900. M^e SABOT, notaire, 3, rue Biot.

MAISON boul. Latour-Maubourg, 56. Cont^{ee} 220^m.
Rev. brut : 11,500 fr. M. à prix : 100,000 f.
MAISON r. Fabert, 42 (espl. Invalides). Cce 181^m.
Rev. brut : 5,400 fr. M. à prix : 50,000 fr.
MAISON r. Descartes, 8 (pl. Ecole-Polytechnique).
C^e 276^m. R. b. : 11,000 fr. M. à p. : 100,000 f.
A adj. s^r 4 ench., Ch. des Not. de Paris, le 24 juil. 1900.
S'ad. à M^e VINCENT, notaire, 183, boulevard St-Germain.

Mson et dép. av. jard., av. Victor-Hugo, 171, C^e 383^m.
R. b. 8,300 f. M. à p. 100,000 f. Adj. s^r 4 ench. Ch. Not.
Paris, 10 juillet. M^e VALLÉE, notaire, 204, b^d Voltaire.



Restauration et copie de tableaux et mi-
niatures anciens. M^{me} Walter-Oberlies,
21, rue Baudin, Paris.

CHEMINS DE FER DE L'EST

Services rapides entre PARIS-NUREMBERG-BAYREUTH et les Villes
d'Eaux de Bohême (CARLSBAD, MARIENBAD, etc.)

SAISON D'ÉTÉ 1900

Le voyage de Paris à Nuremberg, à Bayreuth et aux villes d'eaux de Bohême, Franzensbad, Marienbad, Carlsbad et Teplitz, s'effectue dans des conditions très rapides et très confortables par l'une des combinaisons suivantes :

1° *Du 15 juin au 30 septembre.* — En partant de la gare de l'Est à 7 h. 40 soir par le train de luxe **Paris-Carlsbad-Express** (voitures à lits et wagon-restaurant entre Paris et Carlsbad), on arrive le lendemain matin à 6 h. 49 à Stuttgart ; à Nuremberg, à 10 h. 23 matin ; à Bayreuth, à 2 h. 03 soir ; à Franzensbad, à 4 h. 34 soir ; à Marienbad, à 3 h. 02 soir ; à Carlsbad, à 2 h. 20 soir, et à Teplitz, à 8 h. 52 soir.

2° En prenant le train rapide qui quitte Paris à 10 h. 10 soir, avec voiture directe de 1^{re} et 2^e classe, entre Paris et Stuttgart (wagon-restaurant entre Deutsch-Avrécourt et Stuttgart), on arrive à Stuttgart le lendemain, à 4 h. 54 soir ; à Nuremberg, à 7 h. 55 soir ; à Bayreuth, à 10 h. 17 soir ; à Franzensbad, à 3 h. 59 matin ; à Marienbad, à 5 h. 53 matin ; à Carlsbad, à 6 h. 54 matin, et à Teplitz, à 9 h. 53 matin.

3° On peut encore prendre les trains rapides de 8 h. 25 matin ou midi 45 (voiture directe de 1^{re} et 2^e classe entre Paris et Stuttgart ; wagon-lit entre Deutsch-Avrécourt et Stuttgart au train de midi 45 ; wagon-restaurant entre Stuttgart et Eger). Ces trains arrivent, le premier à 10 h. 33 soir et le second à 3 heures du matin à Stuttgart, où l'on couche pour en repartir à 7 h. 25 matin et arriver à Nuremberg à 11 h. 42 matin ; à Bayreuth, à 2 h. 54 soir ; à Franzensbad, à 4 h. 09 soir ; à Marienbad, à 4 h. 43 soir ; à Carlsbad, à 5 h. 05 soir, et à Teplitz, à 8 h. 52 soir.

Au retour, le voyage s'effectue dans des conditions analogues, soit directement par le train de luxe **Carlsbad-Paris**, soit avec arrêt et coucher à Stuttgart.

Le prix des places en 1^{re} classe est de 101 fr. 10 pour Nuremberg (aller et retour, 152 fr. 85) ; 111 fr. 75 pour Bayreuth (aller et retour, 170 fr. 80) ; 119 fr. 25 pour Franzensbad ; 122 fr. 85 pour Marienbad, et 125 fr. 75 pour Carlsbad. Le supplément perçu pour le parcours dans le train de luxe est de 19 fr. 70 Paris-Stuttgart ; 25 fr. 15 Paris-Nuremberg, et 31 fr. Paris-Carlsbad.

NOTA. — Pour tous autres renseignements, consulter les affiches et indicateurs en ce qui concerne les relations directes de la Compagnie de l'Est.



PARFUMS
VIOLETTES DU CZAR
aux
ESSENCE
pour
LE MOUCHOIR
POUDRE
de RIZ
SAVON
Création de la **PARFUMERIE ORIZA de L. LEGRAND**
11. Place de la Madeleine. PARIS.



FERAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES
ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54

Librairie ALBERT FOULARD

V^o A. FOULARD & FILS, Suc^{rs}.

7, quai Malaquais, PARIS.

Livres d'art, Livres illustrés.

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

Catalogues à prix marqués depuis 21 ans.

ORFÈVREURIE D'ARGENT ET ARGENTÉ

CHRISTOFLE ET C^{ie}

56, rue de Bondy, 56, Paris 2

Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889

Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

GALERIES GEORGES PETIT

8, Rue de Sèze, 8

TABLEAUX MODERNES

Estampes

EXPERTISES

IMPRIMERIE GEORGES PETIT

12, Rue Godot-de-Mauri, 12

TAILLE-DOUCE — HÉLIOGRAVURE

Typographie

TRAVAUX DE LUXE

Atelier de Gravure et de Photographie

GRAVURES

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1100 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8^e colombier

Prix : De 3 fr. à 20 fr. l'épreuve

Au Bureau de la Revue

HARO & C^{ie}

PEINTRE EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et transports d'objets d'art et de curiosité.

5, Rue de la Terrasse

(Boulevard Malesherbes)

LES BEAUX-ARTS

THE FINE ART & GENERAL INSURANCE Co Ltd

Polices incontestables — Capital : 6.250.000 fr.

Compagnie d'assurances à Primes fixes contre l'incendie, le Vol, l'infidélité des Employés, les Accidents et tous risques.

Direction générale pour la France : 5, Rue Grétry, PARIS

TABLE

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

La Table alphabétique et raisonnée

(4^e Série, 1881-1892 comprise)

EST EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE

Prix : 20 francs l'exemplaire broché

GRAVURES

DE

FERDINAND GAILLARD

EN VENTE

Au Bureau de la Gazette des Beaux-Arts

Prix : De 5 fr. à 40 fr. l'épreuve.

E. JEAN-FONTAINE, Libraire

30, boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)

ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES

Direction de Ventes publiques

LIBRAIRIE TECHENER

H. LECLERC et P. CORNUAU, Suc^{rs}

219, rue Saint-Henri, Paris

Livres anciens et modernes, manuscrits avec miniatures, reliures anciennes avec armoiries, incunables. Estampes.

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES

Catalogue mensuel

42^e ANNÉE — 1900

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris.

PRIX DE L'ABONNEMENT

| FRANCE | | ÉTRANGER |
|-----------------|----------------------------------|---|
| Paris | Un an : 60 fr. Six mois : 30 fr. | États faisant partie de l'Union postale : Un an : 68 fr. Six mois : 34 fr. |
| Départements — | 64 fr. — 32 fr. | |

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît le 1^{er} de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : VIOLLET-LE-DUC, RENAN, TAINE, CHARLES BLANC, DURANTY, DARCEL, PAUL MANTZ, PALUSTRE, COURAJOD, YRIARTE, — pour ne citer que ces écrivains parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM. E. BABELON (de l'Institut), GEORGES et LÉONCE BENEDITE, B. BERENSON, E. BERTAUX, W. BODE, BONNAFFÉ, H. BOUCHOT, R. CAGNAT, A. DE CHAMPEAUX, M^{re} DE CHENNEVIERES, H. COOK, CH. DIEHL, lady DILKE, L. DE FOURCAUD, G. FRIZZONI, P. GAUTHIEZ, H. DE GEYMÜLLER, S. DI GIACOMO, A. GRUYER (de l'Institut), J.-J. GUIFFREY, TH. HOMOLLE (de l'Institut), H. HYMAN, P. JAMOT, G. LAFENESTRE (de l'Institut), PAUL LEFORT, L. MABILLEAU, L. MAGNE, M. MAINDRON, A. MARGUILLIER, J.-J. MARQUET DE VASSELLOT, R. MARX, MASPERO (de l'Institut), ANDRÉ MICHEL, ÉMILE MICHEL (de l'Institut), EM. MOLINIER, J. MOMMÉJA, E. MÜNTZ (de l'Institut), P. DE NOLHAC, GASTON PARIS (de l'Institut), P. PARIS, A. PÉRATÉ, E. POTTIER (de l'Institut), B. PROST, S. REINACH (de l'Institut), TH. REINACH, ARY RENAN, MARCEL REYMOND, G. RIAT, W. RITTER, ÉDOUARD ROD, SAGLIO (de l'Institut), P. SÉDILLE, SCHMARSOW, SIX, SCHLUMBERGER (de l'Institut), W. DE SEIDLITZ, M. TOURNEUX, A. VALABRÈGUE, A. VENTURI, HÉRON DE VILLEFOSSE (de l'Institut), P. VITRY, etc., etc.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et cours artistiques : les renseigne sur le prix des objets d'art ; leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, la bibliographie des ouvrages d'art et l'analyse des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, RUE FAVART, PARIS

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.